



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL,
LENGUAS MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

Tesis doctoral

**PERSPECTIVAS COMPARATISTAS Y REPRESENTACIÓN
DE LA REALIDAD EN LA OBRA DE BENITO
PÉREZ GALDÓS Y DE YAḤYÀ ḤAQQĪ
NAZARÍN Y AL-BUṢṬAYĪ (El CARTERO) COMO PROTOTIPOS**

Doctorando:

Adel Mohamed Mohamed Nasr

Directores:

Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo

Dr. Mohamed El-Madkouri Maataoui

Madrid, Abril de 2011

Tesis que, para la obtención del Título de Doctor, presenta el Licenciado Adel Mohamed Mohamed Nasr bajo la dirección del Doctor Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, y del Doctor Mohamed El-Madkouri Maataoui, Profesor Titular de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Madrid.

A todos aquellos con quienes estoy en deuda.

Mis padres...

Mis profesores...

Mi mujer...

Y muchos más.

AGRADECIMIENTOS

Esta página, del mismo modo que mis palabras, son insuficientes para nombrar a todas las personas a las cuales soy deudor en algún momento de mi trayectoria personal y profesional. Es una convención consignar aquí unas palabras sencillas de agradecimiento, pero, en mi caso, lejos de todo convencionalismo, quiero expresar mi profundo reconocimiento a todas aquellas personas que me ayudaron para que este trabajo salga a la luz. Pero, en primer lugar, manifiesto las gracias a Dios por su infinita generosidad conmigo.

Me siento igualmente feliz al reconocer y expresar mi sincera gratitud, afecto, reconocimiento y gran respeto para los directores de la tesis: Prof. Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo, quien siempre ha estado presente como un gran mentor y benefactor. Sin su paciencia y aliento no hubiera podido acabar este trabajo de esta forma. Pues, sus opiniones y orientaciones siempre han sido imprescindibles para mí. De igual manera, este trabajo no habría sido concluido si no hubiese contado, a lo largo de todo el camino, con la ayuda, la comprensión y el apoyo inagotables de Prof. Dr. Mohamed El-Madkouri Maataoui.

Asimismo deseo expresar mi profundo y sincero agradecimiento a la Universidad Autónoma de Madrid y muy especialmente a la Facultad de Filosofía y Letras, al Departamento de Lingüística general, lenguas modernas, lógica y filosofía de la ciencia, teoría de literatura y literatura comparada y a todos y cada uno de los que me han ayudado para lograr este trabajo.

Agradezco a todos y cada uno de mis profesores en la Facultad de Lenguas y Traducción, Universidad de Al-Azhar por haberme enseñado y orientado mucho.

Mi estancia en España y gastos económicos se deben al Ministerio de Enseñanza Superior de la República Árabe de Egipto, Dirección de las Misiones por haberme ofrecido una beca para terminar los estudios de doctorado. Me siento muy agradecido con mi país cuyo amor corre en mis venas. También doy las gracias al ex-consejero cultural, Prof. Dr. Abdel-Fattah Awad, que en Paz descansa, y al actual consejero, Prof. Dr. El-Sayed Ibrahim Soheim, y a todo su equipo en el Instituto Egipcio de Estudios Islámicos por su amabilidad y buen trato durante toda mi estancia en Madrid.

Quiero agradecer profundamente a mis padres, cuya ayuda material y moral nunca se acaba, y a mi esposa Marwa Hussein por todas palabras de ánimo que me ha insuflado en los momentos difíciles y de debilidad.

Asimismo, sin el respaldo, el afecto y la generosidad de mis amigos, todas las dificultades y tropiezos hubieran resultado insalvables. Les agradezco a todos los que me han brindado sus consejos y orientaciones incondicionales, sobre todo a mi amiga Ángeles Delgado Rodríguez, que ha estado presente durante todos estos largos años, leyendo este trabajo palabra por palabra.

MUCHAS GRACIAS A TODOS.

ÍNDICE

		PÁGS.
INTRODUCCIÓN	MOTIVACIÓN, OBJETIVOS, MÉTODOS, ESTRUCTURA Y UNA TEORIZACIÓN HACIA LA TESIS	I - XV
SECCIÓN I	INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA COMPARADA: DIFERENTES PERSPECTIVAS CULTURALES	1 - 111
CAPÍTULO I	OBSERVACIONES GENERALES	5
CAPÍTULO II	LA LITERATURA COMPARADA EN OCCIDENTE	25
CAPÍTULO III	LA LITERATURA COMPARADA EN EL MUNDO ÁRABE: EGIPTO....	84
SECCIÓN II	BENITO PÉREZ GALDÓS Y YAḤYÀ ḤAQQĪ AUTORES COMPARADOS	113 - 293
CAPÍTULO I	CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS ENTRE GALDÓS Y ḤAQQĪ ...	118
CAPÍTULO II	LITERATURA Y SOCIEDAD	150
	1. EL REALISMO Y AMBOS ESCRITORES	151
	2. EL AMBIENTE Y LA INVENCION LITERARIA DE AMBOS.....	183
CAPÍTULO III	HISTORIA Y CONTEMPORANEIDAD EN GALDÓS Y ḤAQQĪ	197
	1. INTERÉS POR LA HISTORIA	199
	2. GALDÓS Y ḤAQQĪ Y CIERTOS PROBLEMAS CONTEMPORÁNEOS	226

SECCIÓN III	LA REALIDAD EN LAS OBRAS DE PÉREZ GALDÓS Y DE YAḤYÀ ḤAQQĪ: NAZARÍN Y AL-BUSTAẒĪ “EL CARTERO” COMO PROTOTIPOS	295 - 483
CAPÍTULO I	REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD EN EL CONJUNTO DE SUS OBRAS	299
CAPÍTULO II	NAZARÍN Y AL-BUSTAẒĪ DOS PROTOTIPOS COMPARADOS	366
1-	CONTENIDO	369
	1. DESCRIPCIÓN Y CRÍTICA DE LA REALIDAD EN NAZARÍN Y AL-BUSTAẒĪ	371
	2. AMBAS OBRAS ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN	395
2-	FORMA	407
	1. ESTRUCTURAS	408
	2. PERSONAJES	420
	3. DISCURSO	449
	4. ESCENARIOS Y ESPACIOS NOVELESCOS	470
CONCLUSIONES	485
BIBLIOGRAFÍA	501

INTRODUCCIÓN

La literatura comparada es uno de los campos más fértiles del conocimiento humano. Su importancia se basa en el diálogo entre culturas y literaturas y en el conocimiento del otro. Pensamos que la literatura comparada representa un puente que enlaza las diferentes culturas y literaturas. A través de esta parte de la ciencia literaria el conflicto de las culturas puede convertirse en un diálogo de comprensión y respeto del otro. Así, en el artículo de René Wellek sobre “La crisis de la literatura comparada”, se habla de un nuevo humanismo que el comparatismo puede producir.¹ En este sentido, muchos comparatistas adoptan la “*Weltliteratur*” de Goethe y la consideran el punto de partida de la literatura comparada.² La literatura comparada, en este sentido, es un método que aproxima las distintas obras, literaturas o culturas, revelando los puntos de analogía, así como los de diferencia, no sólo para hablar de un mérito de un autor sobre otro, sino también para descubrir varios aspectos estéticos del texto. El estudio crítico de las convergencias y divergencias —existe la relación histórica o no—, incluyendo el contexto literario, la biografía del autor, así como la sociología del texto, aproximan los pensamientos e ideas, consolidan las relaciones culturales y amplían los horizontes del estudio de la literatura.

La idea de realizar un estudio comparativo sobre la representación de la realidad en la obra de Pérez Galdós y de Yahyà Ḥaqqī nos surgió al ver el rico y vasto contenido de las obras de ambos autores y su expresión de la compleja realidad de sus respectivas sociedades. En la obra de ambos autores se puede apreciar un aspecto muy importante: el palpito tan fuerte de las venas de la realidad en su doble vertiente, el pasado y el presente. La historia ocupa un gran espacio de las preocupaciones de ambos escritores hasta el punto de que la crítica coincide en que en la obra literaria de Galdós se puede conocer historia más que en los libros de historia. Ḥaqqī también se interesó por las venas históricas de su país y trató de reflejar varios aspectos de la historia en sus artículos literarios recopilados en su libro *Páginas de la historia de Egipto*. En la obra de Galdós y en la de Ḥaqqī la presencia de la historia como elemento central determina las coordenadas espaciales y temporales, así como la combinación de situaciones y personajes reales, verosímiles e imaginados. Asimismo, ambos escritores a lo largo de su trayectoria literaria intentan poner al descubierto la realidad contemporánea que viven sus respectivos pueblos.

¹ René Wellek, “La crisis de la literatura comparada”, en *Conceptos de la crítica literaria*, traducción de Edgar Rodríguez Leal, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1968, 211-220.

² Alfonso Martín Giménez, “La literatura general y literatura comparada: la comparación como método de crítica literaria”, en *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 23, 1998, p. 135.

La literatura cobra gran importancia por ser una expresión de la sociedad. Leyendo una obra realista se aprecia la existencia de los entornos del autor envuelto en un gran sistema de diferentes realidades. A pesar de esto, sería contrario a la verdad decir que el autor refleja “cabal y exhaustivamente la totalidad de la vida, o incluso la vida toda de una época dada.”³ La literatura, sobre todo el género narrativo, ha sido —y todavía es— utilizado como “vehículo de transmisión de ideas o como género de particular eficacia crítica o analítica de los sistemas sociales, políticos o morales.”⁴ En España, fue Pérez Galdós uno de los primeros portadores de la antorcha de establecer los fundamentos de representar la realidad en la obra literaria, situándose así en una nueva dirección de la literatura: el realismo. De igual manera, Yaḥyà Ḥaqqī fue uno de los escritores que se esforzaron en asentar la novela realista árabe en la primera mitad del siglo XX. Por ello, nos parece interesante reunir los esfuerzos de ambos autores en un estudio comparatístico que demuestre su actitud de realismo y su forma de representar la realidad. La finalidad de este trabajo consiste en ofrecer una lectura donde se pueda respirar desde muy cerca el aliento de la sociedad española en el siglo XIX y la sociedad egipcia en el siglo XX a través de la obra literaria de estos dos escritores, que disfrutaron de un destacado renombre en —y fuera de— sus países porque sus obras describen en alto grado la realidad circundante de sus respectivas sociedades. El tema de investigación será un acercamiento comparatístico interesado en destacar las convergencias y divergencias y la modalidad de representar la realidad del pasado y del presente en la obra de ambos autores.

La representación de la realidad en la obra de Pérez Galdós y de Yaḥyà Ḥaqqī, a nuestro parecer, constituye uno de los aspectos más importantes que podemos apreciar en su producción, ya que sus obras emanan de este elemento tan característico. Estudiar la realidad en un marco literario aporta mucho a propósito del conocimiento de varios ámbitos desconocidos sobre una época determinada, además de tocar desde muy cerca las perspectivas de los intelectuales de ese tiempo acerca de lo que gira en aquel momento. La novela realista es espejo o imagen de la vida que representa fidedignamente la realidad, dejando al lector ver los movimientos, circunstancias, acciones, costumbres e, incluso, los personajes históricos de la época.

³ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, versión española de José M.^a Gimeno, 4^a edición, Gredos, 1993, p. 113.

⁴ Jorge Riezu, *Análisis sociológico de la novela “Tiempo de silencio”*, Editorial San Sebastián, Barcelona, 1993, p. 11.

En el complejo sistema de la comunicación literaria, la realidad representada es el referente o el contexto, que engloba las relaciones existentes entre los personajes, la ambientación espacio-temporal, las acciones y las ideas que el hecho literario representa. En este sentido, Tomás Albaladejo advierte la importancia de tener en cuenta la relación que existe entre el texto literario y “la estructura de conjunto referencial que es representada por dicho texto; el texto literario y el referente son los elementos conectados en la fundamental relación de representación.”⁵ Esa realidad pertenece al ámbito de ficción, si bien es imaginario y, por tanto, escapa a la vida real, a las proposiciones lógicas, aunque mantiene relación con la realidad y refleja la sociedad. Según sea la obra literaria, la realidad representada es diferente. O sea, el género literario determina el grado de los matices realistas o idealistas que existen en la obra. Pues en la lírica predomina la subjetividad del poeta: experiencias, sentimientos y pasiones. Los matices del idealismo en la épica, aunque existe una participación del autor, son muy pocas. En el drama el autor se esconde detrás de los personajes que inventan ámbitos ficcionales.⁶ Si bien hay excepciones en todos los casos.

A nuestro parecer, es importante relacionar la obra con la realidad y estudiar el fondo de ésta a través de las líneas del texto literario. Pero esto también requiere que el escritor deje ver en sus escritos el animadísimo movimiento de la época y la presentación con severidad sensible de los más diversos escenarios, acontecimientos y situaciones de la vida pública.

Desde un planteamiento realista, la literatura y el arte han de ser verdaderos y garantizar la fidedigna representación del mundo real. Para ello, el escritor y el artista han de contemplar con objetividad desapasionada, afán analítico y exactitud científica la realidad contemporánea, la sociedad y sus costumbres.⁷ La crítica se concentra en muchas ocasiones en la visión objetiva con la cual el escritor trata la realidad cuando habla de hechos reales. Sí, claro que cada obra de arte incluye algo de ficción, pero esa ficcionalidad no debe falsificar la realidad. La meta más ambiciosa del autor tiene que ser la objetividad a la hora de retratar el mundo, una objetividad que inevitablemente ha de reflejarse en el estilo, transparente e impasible, tras el que se diluye del todo la voz

⁵ Tomás Albaladejo Mayordomo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Taurus, Madrid, 1992, p. 32.

⁶ Emma González de Gambier, *Diccionario de terminología literaria*, Editorial Síntesis, Madrid, 2002.

⁷ María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas perspectivas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 76.

del narrador.⁸ En la presente ocasión, conviene referirse a la vida personal del escritor y su relación con los acontecimientos de la obra literaria, ya que esto tiene mucho que ver en reflejar las acciones con más objetividad. O sea, en muchos casos, la vida personal y el ambiente en que vivió el autor tienen influencia decisiva en la composición del texto. Por ello, hay que dirigir la atención hacia la ambientación y las circunstancias en que se creó el escritor y relacionarlas con la creación de la obra, teniendo en cuenta los momentos decisivos que han producido cambios notables en la vida del autor o los hechos que marcan su vida personal y añaden al conocimiento del lector algo que puede interpretar la obra literaria o una dimensión de la misma.

Asimismo, es preciso tomar en consideración la focalización que preocupa al escritor a la hora de tratar dicha realidad: el asomo político, la crítica social o económica, la indagación de los fundamentos políticos, sociales y económicos de la vida, su crítica de las costumbres, si acepta o rechaza la estructura social existente, etc. El autor, a veces, presta más atención a una clase social dejando las otras, hecho que obstaculiza el buen entendimiento de la estructura social existente en la época sobre la cual habla el texto. Es necesario destacar la problemática que plantea la obra para conocer la finalidad de su escritura. Los rasgos temáticos, en este sentido, descubren la intención del autor y su compromiso con los problemas que sufre la sociedad y, por consiguiente, la tendencia a la que pertenece el escritor. Esto es muy importante porque representa el eje principal de la obra y pone al descubierto la fundamental preocupación que obsesiona al escritor en su creación. A pesar de que en algunos casos se puede observar que el escritor plantea varios temas en su obra literaria, siempre hay una historia principal alrededor de la cual se tejen otras secundarias, sin que éstas afectaran a la linealidad interior de aquella. La novela realista, en fin, pretende abarcar tanto los aspectos sociales como las distintas disciplinas científicas y el panorama general de la cultura. Lo más importante es que esto no rompe la armonía del texto. Para resumir todo esto podemos decir que el realismo literario es “la transubstanciación poética de la realidad”⁹ con todos sus aspectos.

- HIPÓTESIS Y OBJETIVO:

Nuestra lectura inicial en las obras de Pérez Galdós y de Yahyà Haqqī nos indujo a pensar que en ellas había de haber una imagen de la realidad de sus respectivos

⁸ Ibidem., p. 78.

⁹ Tomás Albaladejo Mayordomo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., p. 103.

países. Esta imagen refleja en gran medida tanto el pasado como el presente, aunque en muchos casos la realidad se mezcla con la fantasía, ambas necesarias para el género novelístico. Pensamos que debido a circunstancias semejantes en la formación personal y cultural el pensamiento, la ideología y, por consiguiente, la producción literaria pueden ofrecer diversas dimensiones de convergencia que aproximan a los escritores en los diferentes tiempos o épocas. La representación de la realidad por Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī era un aspecto evidente y palpitante en muchas obras suyas. A pesar de que existen diferencias que singularizan cada uno de ellos, en ambos autores se nota la intención comprometida con los problemas de sus respectivas patrias y el empleo de algunos recursos representativos semejantes. Nuestro objetivo es detenernos, al principio, ante el estado de la literatura comparada y su conceptualización en diferentes partes del mundo para poder ofrecer la justificación de seguir una metodología u otra, así como para ser conscientes del método comparativo y sus varias perspectivas desde las cuales podemos estudiar las obras artísticas. La comparación entre los dos escritores también constituye una parte indispensable de nuestro trabajo, ya que conocer las preocupaciones, el temperamento, el pensamiento, etc. de un autor justifica y rellena muchos huecos acerca de las preguntas que tenemos pensadas sobre la utilización de una forma concreta o el tratamiento de un tema determinado. Como es estrechamente profunda la relación entre la realidad y la figura del autor, nos vemos ante la necesidad de esclarecer la actitud de cada uno de estos dos escritores ante ciertos problemas que sus respectivas sociedades vivieron. Intentaremos también investigar y mostrar en forma comparatística la representación de la realidad en la obra literaria de Pérez Galdós y de Yaḥyà Ḥaqqī, concretando al final dos obras que presentamos como prototipo de análisis comparativo: *Nazarín* y *al-Buṣṭayī*.

- ESTADO DE LA CUESTIÓN:

Referente al estado de la cuestión, no nos consta que nadie haya abordado detalladamente el tema de la comparación entre Benito Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī. Según la bibliografía de que disponemos, solamente en el libro de Pedro Martínez Montávez, *Siete cuentistas egipcios*, publicado en 1964, existen referencias muy limitadas que reúnen a ambos autores y se consideran como claves para que los interesados en el comparatismo empiecen a buscar en las convergencias y divergencias entre ambos autores realistas. También el libro de Ḥāmid Abū Aḥmad, *Dirasāt naqdiyya fī al-adabayn al-‘arabī wa-l-isbānī* (Estudios críticos en las literaturas árabe y española) en 1986, incluye un artículo dedicado a la comparación entre *Doña Perfecta*

y *Qindīl umm Hāšim*. En mayo de 2007 fue la lectura de nuestra tesis de Máster sobre “*Entre Doña Perfecta de Benito Pérez Galdós y El candil de umm Hashem de Yahyà Ḥaqqī: un estudio comparativo*”. En octubre de este mismo año, comenzamos el presente trabajo sobre “Perspectivas comparatistas y representación de la realidad en la obra de Benito Pérez Galdós y de Yahyà Ḥaqqī: *Nazarín* y *al-Buṣṭayī* (El cartero) como prototipos”.

- ESTRUCTURA Y UNA TEORIZACIÓN HACIA DE LA TESIS:

Para llevar a cabo el presente trabajo sobre las “perspectivas comparatistas y representación de realidad en la obra de Benito Pérez Galdós y de Yahyà Ḥaqqī: *Nazarín* y *al-Buṣṭayī* como prototipos”, lo hemos estructurado en tres secciones. Cada una de éstas comprende varios capítulos que responden a una unidad necesaria para que toda la sección se encamine en la misma dirección. La primera sección, en este sentido, se centra en abordar una “introducción a la literatura comparada: diferentes perspectivas culturales”, que se divide en tres capítulos. Esta sección es un marco teórico, que aborda las diferentes aproximaciones comparativas que han emergido desde varias escuelas y orientaciones de la literatura comparada. El capítulo primero plantea varios asuntos para el debate y responde a algunas interrogaciones necesarias para el estudio de la literatura comparada. Este comienzo ha sido útil para nosotros porque arrojó luz sobre varias cuestiones comparatísticas que considerábamos ambiguas en la disciplina. El capítulo segundo expone los intentos de creación y desarrollo en la literatura comparada, abordando, así, las escuelas y orientaciones que empezaron a adoptar la disciplina y ofrecer sus convicciones acerca de lo que puede ser “literatura comparada”. Pues la disciplina pasó por muchas fases, desde lo que se conoció por mimesis por los griegos e imitación por los latinos hasta hoy día. Por eso, en Occidente se puede observar la existencia de varias escuelas de literatura comparada como la escuela francesa y la escuela norteamericana, además de otras orientaciones y tendencias comparatísticas. En cuanto al capítulo tercero, nos pareció importante la idea de hablar de la situación de la disciplina en el mundo árabe. Como la comparación será entre un autor español y otro egipcio, tratamos, en este último capítulo de la sección primera, de exponer la cuestión en Egipto con más detalle.

La importancia de esta sección, a nuestro parecer, reside en poner de relieve la variedad de los métodos comparatísticos y su función en el enriquecimiento de la importancia de la disciplina. Asimismo, esclarece que el comparatista puede contar en

su análisis comparativo con varios métodos y que el seguimiento de un método u otro se debe a la convicción de determinados principios metodológicos de la literatura comparada. Así, los partidarios de la metodología francesa limitan el ámbito de la disciplina simplemente a las “relaciones”. Si no existe relación de influencia o efecto, su estudio se excluye de la literatura comparada. La escuela norteamericana apareció como reacción de las restricciones de la escuela francesa, hablando de una “crisis de la literatura comparada.” Los norteamericanos, encabezados por el checo René Wellek, mostraron una concepción más amplia, incluyendo las meras analogías en los ámbitos de la disciplina. También coinciden con estos comparatistas los pertenecientes a la nueva tendencia francesa en ampliar las áreas de estudio del comparatismo. La visión alemana, aunque todavía parecía conservadora, abrió el camino hacia otras áreas porque han intentado optar por un camino intermedio entre los principios de la escuela francesa y la libertad de los norteamericanos. Merece la pena tener en consideración otras aportaciones e intentos en la teorización de la disciplina como los nuevos pasos que han emprendido comparatistas españoles como Tomás Albaladejo que presentó en este campo “Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo”, “Transducciones en la obra de Enrique Vila-Matas”, etc., estudios que dan nuevos matices a la literatura comparada. También hay que tener en cuenta el paso que ha dado el comparatismo en Egipto con el libro que presentó Aḥmad ‘Abdel-‘Azīz, un libro de dos tomos, titulado *Naḥwa naẓariyya ḡadīda lil-adab al-muqāran* (Hacia una nueva teoría en la literatura comparada). Por nuestra parte, no pensamos circunscribirnos en la metodología francesa tradicional que condiciona las relaciones históricas para el estudio comparativo. La metodología comparatística adoptada en este trabajo se basa en las teorías de la escuela norteamericana y las nuevas orientaciones que admiten otros puntos de mira comparatísticos como las meras analogías o diferencias, la comparación de la forma o los recursos artísticos que el autor emplea para llevar a cabo su obra. Pues estamos totalmente de acuerdo con que la limitación a los estudios de influencia y efecto reduce la originalidad del literato influido y le hacen parecer como imitador de la literatura ajena —eso por no decir que ha cometido un robo literario—. Asimismo, seguir las huellas de semejanza y similitud entre las dos literaturas —influyente e influida— esconde los aspectos de contraste y diferenciación que existe entre ambas, y así desaparecen las dimensiones de renovación y originalidad y aparece la literatura receptora como dependiente de las otras.¹⁰ Por ello, en nuestro estudio no nos centramos sólo en los puntos de concordancia, sino también en los de diferencia porque,

¹⁰ ‘Abdu Abūd, *Al-adab al-muqāran muškilāt wa-aḡāq* (La literatura comparada: Problemas y horizontes), Manṣūrāt ithād al-kuttāb, Dimašq, 1999, p. 13.

según Américo Castro, no es “el aspecto común y comparable lo importante en la literatura, sino lo diferenciable y contrastable que aparece en cada una de ellas.”¹¹

El interés por incluir esta presentación teórica se debe, asimismo, a nuestro entusiasmo y anhelo para que el trabajo reúna tanto la teoría como la práctica.

Nuestra metodología en esta parte será, como veremos, la exposición del concepto desde las varias perspectivas o escuelas con objetividad. Es importante advertir que nuestra inclinación a un concepto no reduce, ni mucho menos, la importancia y los esfuerzos y éxitos que han realizado los primeros investigadores. Recordamos en esta ocasión las significativas palabras de Claude Pichois y Andre Rousseau: “la vivienda se ha ampliado; no es ello motivo para condenar las partes más antiguas.”¹² Pues las partes antiguas, mejor dicho los primeros cimientos sobre los cuales fue construida la disciplina, constituyen una parte indispensable; el trabajo que realizaron los primeros comparatistas es la base que inspiró la idea de la literatura comparada y, luego, vino la tarea de desarrollar algo que existió desde hacía mucho tiempo.

La sección segunda, asimismo, se divide en tres capítulos unidos por el entusiasmo de presentar a Pérez Galdós y a Yahyà Haqqī como autores objeto de comparación. El capítulo primero de esta sección se centra en esclarecer las convergencias y divergencias esenciales entre ambos autores, un paso, a nuestro parecer, para definir y aproximar el uno al otro, haciendo aceptable la idea de la comparación entre dos escritores muy distanciados en el espacio y en el tiempo. El capítulo segundo aclara la relación entre “la literatura y la sociedad” en la ideología y la producción de ambos autores, presentando el concepto de Realismo y la postura de cada uno de ellos ante el mismo. Ayudó a la conceptualización de este término tanto su compromiso con los problemas sociales como el ambiente inspirador que tuvo gran relación con su creación literaria. El capítulo tercero plantea el interés de ambos autores por reflejar los problemas tanto del pasado como del presente. En la sociedad contemporánea de ambos autores existieron varias cuestiones problemáticas como la cuestión religiosa, uno de los más contundentes temas que fueron planteados en la producción literaria de ambas figuras. Merecieron el interés, asimismo, otros aspectos como el pensamiento político o el lugar de la mujer en sus vidas porque son temas

¹¹ Américo Castro, *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid. 1967, p. 46-47.

¹² Pichois y Rousseau, *La literatura comparada*, Gredos, Madrid, 1969, p. 25.

inseparables de lo que es reproducido en sus respectivas obras. Todo esto no aleja a los autores objeto de estudio de abordar la historia, como base del presente. Esta forma, a nuestro juicio, refleja una de las dimensiones por las que se ha expresado frecuentemente: la integridad de ambos autores.

La sección tercera, “La realidad en las obras de Pérez Galdós y de Yaḥyà Ḥaqqī: *Nazarín* y *al-Buṣṭayī* “*el cartero*” como prototipos”, está constituida por dos capítulos fundamentales. El primero pone al descubierto la reproducción de la realidad en el conjunto de las respectivas obras de Pérez Galdós y de Yaḥyà Ḥaqqī. La hipótesis de este capítulo consiste en que ambos autores se interesaron en el conjunto de sus obras por reflejar poéticamente todos los aspectos de la sociedad. Analizamos en el capítulo segundo dos obras realistas que reflejan varios aspectos de sus respectivos países. En nuestro análisis comparativo del modelo subrayamos el interés de ambos por una base importante en la escritura literaria: la “balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción.”¹³ Por ello, tanto el contenido, que en realidad expresa la imagen de la vida, como la forma, que reside en el empleo de los recursos artísticos y el funcionamiento de éstos para servir el contenido, son susceptibles de ser tratados en el análisis comparatístico.

A lo largo de la historia de los estudios literarios han aparecido muchas tendencias que intentan profundizar en el texto. Pero todas ellas giran alrededor de los dos componentes tradicionales del texto narrativo: el contenido y la forma. En la crítica extrínseca, los críticos no se interesaban mucho por la forma narrativa y permanecieron relacionando la obra con la vida. La aparición de la novela realista y naturalista del siglo XIX, así como la teoría positivista, aseguraron la estrecha relación entre la literatura y la sociedad. En la segunda mitad del siglo XX comenzaron serios intentos para estudiar la forma de la novela bajo la influencia de la escuela del New Criticism en América, el formalismo ruso, el estructuralismo, los estudios de retórica, la semiología, etc. Los críticos estructuralistas franceses se dedicaron a estudiar los textos narrativos y rechazaron la convicción de que la novela es un género literario sin forma. En el primer caso se ensalza el poder mimético de la realidad, en el segundo se centra en el tratamiento de las formas estilísticas o técnicas del texto. Dentro de las dos orientaciones —histórica, biográfica, documental, positivista la una; formal, estructural, analítica, logocéntrica la otra; la una centrada en el autor y sus contextos; la otra en el

¹³ Benito Pérez Galdós, “La sociedad presente como materia novelable”, en *Ensayos de crítica literaria*, edición de Laureano Bonet, Península, Barcelona, 1999, p. 220.

texto literario y su construcción lingüística— se manifiesta una gran variedad de metas y métodos investigativos.¹⁴ Ante las diferentes actitudes que siguen los críticos vemos que es necesario unir el estudio del contenido de la obra y su relación con la sociedad, por una parte, y, por otra, los recursos formales en que se apoya el autor. A nuestro juicio, la obra literaria es un todo que no puede estar dividido en partes separadas. O sea, cuando abordamos el análisis de un texto tenemos que observarlo de una forma global, sin descuidar una parte condensando la atención en otra, porque esto vertería luz sobre muchos enfoques en la obra y su autor. Por ello, deben ser tratados tanto el contenido en el que se refleja la realidad, las ideas del autor acerca de ésta y la oscilación entre realidad y ficción, como la forma, que encierra las estrategias que maneja el autor para presentar su obra. Serán éstas la estructuración de la obra literaria, los personajes, su discurso y el espacio en que se mueven.

Cuando hablamos del contenido siempre pensamos en la estrecha relación entre la forma literaria y la sociedad, y esto lo hallamos normalmente en los autores comprometidos con los problemas sociales. La producción literaria encuentra aceptación por parte del público debido —además del valor literario— a criterios extraliterarios: la relación entre la obra literaria y la realidad vivida. O sea, lo cotidiano realista forma un elemento fundamental del arte novelesco para enlazar al lector con el ambiente circundante. Y esto fue uno de los esenciales objetivos que nos empujaron a realizar un estudio como el presente. Pues la obra no se limita a ser un fenómeno literario, sino se trata de una expresión de los aspectos de la cultura —política, arte, literatura— en una época concreta. Así, por ejemplo, las dos sociedades, tanto la española en el siglo XIX como la egipcia en el siglo XX, vivieron circunstancias parecidas, hecho del cual resultó la aparición de una producción literaria tan semejante en muchos de sus aspectos y dimensiones.

En el análisis de un texto literario es importante prestar atención a algunos ejes imprescindibles para su comprensión. Por la dificultad de abarcar y abordar todas y

¹⁴ Sīza Qāsim, *Bina' al-riwāya: dirāsa muqārana fi tulāṭīyyat Naṣīb Maḥfūz* (La estructura de la novela: un estudio comparativo en la trilogía de *Naṣīb Maḥfūz*), al-hay'a al-miṣriyya al-āmma lil-kitāb, al-Qāhira, 2004, pp. 18-19; John W. Kronik, “¿Qué es un Galdós?": Los estudios galdosianos en la edad posmoderna", en *Isidora*, Núm. 2, mayo de 2006, p. 49; Tomás Albaladejo y Francisco Chico Rico, "Teoría de la crítica lingüística y formal", en: Pedro Aullón de Haro (Ed.), *Teoría de la crítica literaria*, Editorial Trotta, Madrid, 1994, pp. 175-293; Tomás Albaladejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 1998, pp. 22 y 95 y ss.; María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas perspectivas*, cit., pp. 85-86; también, con respecto a la crítica extrínseca y crítica intrínseca, véase René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, cit., pp. 87 y ss. y 163 y ss.

cada una de las dimensiones que plantea un texto literario, ya que cada una de ellas puede formar un estudio separado, sobre todo en un estudio comparatístico donde se aborda el fenómeno en dos o más textos paralelamente, el crítico puede tratar en el contenido y la forma las cuestiones que ayudan a destacar el tema de su trabajo. Así, por ejemplo, hay varios elementos que contribuyen a revelar la representación de la realidad en el texto literario, entre los que destacan la descripción, objetividad y subjetividad en la narración de los hechos, la estructura de la obra, los personajes, su discurso lingüístico y el escenario en que se mueven.

En cuanto al contenido, hay que prestar atención a la descripción de la realidad y la relación de ésta con el texto. La renovación de los fondos político-sociales, el panorama cultural, etc. forman ejes de interés para muchos novelistas, por lo que hay que advertir el planteamiento de estas u otras dimensiones en la novela. La dicotomía realidad-ficción y el grado de verosimilitud constituyen, asimismo, un factor que demuestra la habilidad creativa del autor y su capacidad de entretener la realidad con la fantasía. El ingenio de un exitoso novelista reside en transmitir al lector algunos de “los mundos posibles”, señalados por Tomás Albaladejo,¹⁵ sin que el lector sienta las barreras que separan lo verdadero de lo ficcional.

Hay que preocuparse, asimismo, por los recursos formales que enriquecen el estudio de la literatura comparada y ayudan a la comprensión del tema. En esta dimensión destacan las estructuras novelescas, su servicio a la idea y el empleo de algunas formas estructurales como el “flashback”, el orden cronológico de las acciones, la estructura circular, etc.

La obra literaria, asimismo, puede incluir varios tipos de personajes, cuyo desarrollo es inigualable, como los personajes planos, que permanecen sin desarrollarse o ir al corriente con las diversas circunstancias que les surgen; los personajes redondos, que presentan una evolución observable que marca diferentes fases de su vida; y los personajes planos que pretenden ser redondos.¹⁶ En el texto literario, el autor crea varios tipos de personajes: personajes de varias clases sociales, especialmente los tipos populares. Estos personajes o son extraídos de la realidad vivida o imaginados por el escritor. Por ello, hay que buscar siempre el objetivo de su creación y determinar la

¹⁵ Tomás Albaladejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, cit., pp. 58-59.

¹⁶ Edward Morgan Forster, *Aspectos de la novela*, versión española de Guillermo Lorenzo, Debate, Barcelona, 2000, pp. 74 y 84.

realidad que hay detrás de los mismos. El personaje debe ser tratado desde ciertas dimensiones fundamentales: aspectos físicos, aspectos sociales y aspectos psicológicos,¹⁷ además de tratar el análisis psicolingüístico del personaje, que ayudará a entenderlo.¹⁸ La psicología de los personajes puede ser, en muchos casos, revelada por los recursos que el autor maneja para tal objetivo, como los sueños o el monólogo interior. Estos recursos ayudan a descubrir algunas facetas desconocidas en la personalidad de los personajes. La psicología del autor, asimismo, está vinculada con la del personaje, por lo que se puede hacer un psicoanálisis del escritor a partir del texto, como ha indicado Carlos Castilla del Pino.¹⁹

Es importante también tener en cuenta el discurso o el lenguaje empleado por los personajes por ser una marca capaz de distinguirlos y clasificarlos. El discurso de los personajes y el uso de algunas formas expresivas como los refranes, la comparación, el lenguaje estándar, coloquial o vulgar, etc. ayudan a la comprensión del personaje y su ambiente, que forman la síntesis de la realidad representada.

Como los personajes constituyen un eje muy importante en la obra literaria, hay que situarlos en un marco físico, estableciéndose entre el individuo y el medio una relación de necesidad porque esto, según Sergio Beser, constituye uno de los principios definidores del modelo narrativo.²⁰ Las descripciones del escenario representan un eje central y una ambientación en la cual el lector vive con el autor y los demás personajes compartiendo la contemplación del primero y los sentimientos de los últimos. Pues nada puede trasladar al lector al mundo de la novela más que las detalladas descripciones que ofrece un hábil escritor. A las descripciones se les atribuye una función documental, didáctica y una función metonímica: las descripciones añaden información sobre el lugar y sus habitantes, los objetos hablan sobre el personaje. Con la descripción del escenario se ejerce control sobre la realidad, se acota un espacio y se da nombre a los seres que lo habitan y lo constituyen. El minucioso pasaje descriptivo, sobre todo de la escritura decimonónica, impone al objeto una importancia y unos límites muy precisos. Constituyen una forma de ponerle bridas a una realidad desbordante y hasta de encauzar la imaginación. Por otra parte, todo pasaje descriptivo,

¹⁷ José Alonso Santos, *La escritura dramática*, Castalia, Madrid, 1999, p. 232; Lajos Egri, *The art of dramatic writing*, A Touchstone Book, Nueva York, 1960, pp. 33-35 y 89.

¹⁸ Ricardo Gullón, *Técnicas de Galdós*, Taurus, Madrid, 1970, p. 37.

¹⁹ Carlos Castilla del Pino, "El psicoanálisis, la hermenéutica del lenguaje y el universo literario", en: Pedro Aullón de Haro (Ed.), *Teoría de la crítica literaria*, cit., p. 310.

²⁰ Sergio Beser, "Espacio y objetos en la Regenta", en: Frank Durand (Ed.), *La Regenta de Leopoldo Alas*, Taurus, Madrid, 1988, p. 47.

aun el más elaborado, al no ser nunca exacto ni preciso siempre dejará al lector un amplio espacio de ensoñación.²¹ La descripción, entonces, cobra gran importancia, no sólo por ser un recurso técnico, sino también por su eficacia y capacidad de reflejar la realidad objetivamente. La descripción narrativa controla la imaginación del lector y le transmite, según la intención del autor, a “diferentes modelos de mundo concretos”, que son clasificados por Tomás Albaladejo en: “lo verdadero”, “lo ficcional verosímil” o “lo ficcional inverosímil”.²² Este espacio tiene su importancia en la obra literaria cuando se trata de un espacio realista porque “potencia por un lado la verosimilitud — todo escenario “real” e identificable acentúa la sensación de la realidad— y por otro añade artificialidad a la novela realista, enlaza y enfatiza lo que en ella hay, no ya de imitación, sino de creación literaria, de transformación artística del mundo real”.²³

Comenzaremos este trabajo con la esperanza de conseguir demostrar todas estas conexiones entre la obra de Galdós y la de Ḥaqqī, en un acercamiento empírico a las mismas apoyado en la teoría literaria, en la crítica literaria y en el comparatismo literario.

²¹ María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas perspectivas*, cit., pp. 96-97.

²² Tomás Albaladejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, cit., pp. 58-59.

²³ María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas perspectivas*, cit., p. 91.

SECCIÓN I

INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA COMPARADA: DIFERENTES PERSPECTIVAS CULTURALES

I- CAPÍTULO PRIMERO: OBSERVACIONES GENERALES.

II- CAPÍTULO SEGUNDO: LA LITERATURA COMPARADA EN OCCIDENTE.

**III- CAPÍTULO TERCERO: LA LITERATURA COMPARADA EN EL MUNDO ÁRABE:
EGIPTO.**

La presente sección es una sección introductoria para un trabajo comparatístico que trata de aproximar a dos escritores de diferentes países, diferentes culturas y muy distanciados temporal y espacialmente. Son varios los objetivos que nos empujan a empezar este trabajo con esta sección tan importante, a nuestro parecer. El primer propósito es la justificación de seguir una metodología comparatística u otra, puesto que no se puede empezar haciendo un estudio comparativo sin mencionar cuáles son los métodos que existen en dicho campo. La teoría y la práctica, en este sentido, son dos elementos inseparables. En segundo lugar, figura el objetivo de esclarecer la variedad de perspectivas nocionales frente a la literatura comparada. Pues vemos injusto presentar solamente la metodología de la cual estamos convencidos, por lo que pretendemos poner de relieve el estado de la disciplina, ofreciendo una visión panorámica en diferentes partes del mundo. También nos vemos urgidos a la presentación de esta sección por la escasez de los estudios teóricos que ponen al descubierto las diferentes perspectivas comparatísticas. Confesamos que existen muchos esfuerzos en Egipto para asimilar el proceso del desarrollo de la disciplina en todo el mundo y esperamos que este estudio sea un peldaño en la construcción de un edificio al que todavía le queda mucho para estar en su brillantísima imagen, o sea, para que la literatura comparada allí esté al corriente con los progresos logrados en dicho campo en los distintos países. No estamos para criticar los esfuerzos realizados por los grandes comparatistas, ya que de sus fuentes nos hemos nutrido, sino que pretendemos aclarar la situación del tema al empezar a leer en esta disciplina y ofrecer una justificación de comenzar con esta parte. Lo que nos llamó la atención en estos estudios es la excesiva concentración en el estudio y la explicación de una perspectiva determinada sin prestar la atención a otras concepciones, por lo menos para que el lector tenga en consideración que hay otras orientaciones conceptuales en tal campo. Como buen ejemplo se puede ofrecer el libro de *Al-adab al-muqāran* (La literatura comparada) de Gunaymī Hilāl, uno de los grandes comparatistas árabes. Este libro salió a la luz, como vamos a ver, en El Cairo en 1953 y fue reeditado varias veces. El entusiasmo y la convicción de los principios de la escuela francesa han servido para que este comparatista defienda fuertemente las teorías ortodoxas francesas sin abordar en su estudio la existencia de otras tendencias de la disciplina que vino proponiendo otras áreas para el estudio. La mayor parte de los trabajos que vinieron después, como vamos a ver en la parte dedicada a la literatura comparada en Egipto, o se consideran un seguimiento literal de lo que ha expuesto Gunaymī Hilāl, o son trabajos prácticos, en que se habla sobre la teoría brevemente en pocas páginas. Además, el mayor interés fue dirigido hacia dos escuelas principales en la literatura comparada como si no existieran otras orientaciones. En este campo

apareció en 1987 *Al-adab al-muqāran: uṣūluh wa-taṭawwuruh wa-manāhiyuh* (La literatura comparada: sus orígenes, desarrollos y métodos), que se trata, a nuestro parecer, de un magnífico libro donde el autor aborda la disciplina y el desarrollo de su significado en diferentes países del mundo, aunque también tenemos algunas observaciones sobre el libro que vamos a mostrar en su adecuado lugar. La metodología que sigue el autor de este libro es diferente de la anteriormente mencionada, puesto que Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī intenta un camino intermedio entre los principios metodológicos de la escuela francesa y la escuela norteamericana, siguiendo así el modelo alemán. Por todo ello, hemos pensado seguir la marcha ofreciendo en esta introducción a la literatura comparada una aproximación a las diferentes concepciones de esta ciencia literaria.

Como este estudio también está centrado en un fenómeno literario que vamos a investigar en dos escritores muy conocidos en —y fuera de— sus propios países, hemos pensado ofrecer una visión comprehensiva de la literatura comparada para poner de relieve las perspectivas y conceptos que distinguen cada una de las escuelas de literatura comparada y, por consiguiente, para justificar nuestro seguimiento de un método u otro en el presente estudio. En esta sección intentamos abordar este término desde su iniciación hasta la aparición de las recientes perspectivas, refiriéndonos brevemente a las escuelas literarias occidentales y su percepción del término. Al mismo tiempo, nos vamos a referir a la recepción de los comparatistas árabes, y sobre todo egipcios, de la literatura comparada, sus esfuerzos y su inclinación a una corriente u otra, además de su renovación e ir más allá hacia una nueva teoría de la literatura comparada. Por ello, esta sección está dividida en tres capítulos. El primero trata de observaciones generales e indispensables para comprender mejor el término “literatura comparada”, mientras que el segundo y el tercero ponen al descubierto el estado de la disciplina en Occidente y Oriente.

I. CAPÍTULO PRIMERO: OBSERVACIONES GENERALES:

En el presente capítulo tratamos de ofrecer algunos esclarecimientos acerca del término “literatura comparada”. Estas aclaraciones se relacionan con la insuficiencia del término de expresar su verdadera función como método literario. Pues, como veremos, en la mayor parte de las lenguas, se utiliza el participio pasivo —que señala al objeto del estudio— en lugar del participio activo —que expresa el método—. También queremos dejar constancia en este capítulo de la aparición del fenómeno del comparatismo antes de que los estudios teóricos salgan a la luz. La consolidación del término “literatura comparada” fue precedida por muchos antecedentes o precursores que merecen ser mencionados a la hora de hablar del comparatismo. Por ello, nos pareció importante referirnos a los pioneros del comparatismo.

Es oportuno, desde el principio, detenernos ante una problemática que los críticos de esta ciencia literaria han planteado. Muchos comparatistas como Ulrich Weisstein, Morales Ladrón, René Wellek, Benedetto Croce, Earl Miner, Macaulay Posnett, Charles Mills Gayley, Claudio Guillén y Muḥammad Gunaymī Hilāl coinciden en subrayar la inadecuación del término —literatura comparada—, ya que éste designa el objeto de estudio, no el método. O sea, el adjetivo “comparada” no es adecuado porque se refiere a la finalidad de esta disciplina, que es la comparación entre literaturas. El término debería aludir al método que compara entre estas literaturas como el uso, por ejemplo, del participio activo «comparante». En este sentido, Claudio Guillén afirma que la forma pasiva que las lenguas románicas —italiano, español, rumano, portugués— han calcado es el engendro poco feliz. Esta forma poco acertada fue tomada del francés “*comparée*”, mientras que en otras lenguas como el alemán —*vergleichende*—, el holandés —*vergelijkend*—, el inglés —*comparative*—, el húngaro, el ruso, etc. se emplean otras denominaciones que contienen el adjetivo activo que indica la comparación del saber o la ciencia y no el objeto del saber, o sea, la literatura misma.¹ Aunque el comparatista español no ha planteado un nuevo término para la disciplina, se puede apreciar de sus propias palabras la inclinación hacia lo que han hecho las literaturas alemana, holandesa, etc., utilizando el participio activo. Y así el comparatista español ha podido presentar una sugerencia renovadora, que, desde el punto de vista teórico, es adecuada y con la cual estamos acordes.

¹ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Tusquets, Barcelona, 2005, p. 27 (nota nº 1). Véase también a: Siegbert S. Prawer, “¿Qué es la literatura comparada?”, en: Dolores Romero López (Ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, Arco/Libros S.L., Madrid, 1998, pp. 21-22.

Asimismo, en el artículo de Macaulay Posnett se quejaba de que el término inglés —tomado del francés— “comparative literature”, designaba el objeto de investigación y no el método de la misma.² René Wellek y Austin Warren, por su parte, afirman que el término *Comparative Literature*, empleado por los anglosajones, es embarazoso, y esta denominación fue, sin lugar a dudas, uno de los factores que han causado menos éxito académico de esta modalidad de estudios literarios.³ Creemos que esta opinión es tan exagerada, ya que no es razonable que la mera denominación de una ciencia sea la razón principal de su fracaso. Si la ciencia tiene el porqué para traer los estudiosos e interesados, su nombre no tendrá mucho con su éxito o fracaso. Opinamos que el “menos éxito” del cual hablan Wellek y Warren se debe principalmente a que la literatura comparada como ciencia es una nueva rama en la historia de la literatura y, por ello, no ha disfrutado del renombre y la difusión que merece.

Claude Pichois y Andre-M. Rousseau se refieren a las denominaciones de la literatura comparada en algunas de las lenguas modernas y concluyen que se trata de una designación defectuosa y ambigua:

“*Literatura comparada* es una expresión tan defectuosa y al propio tiempo tan necesaria como “historia literaria” y “economía política”; pero, contrariamente a éstas, aquélla aún no ha pasado de veras al dominio público, por lo menos en Francia [...]. Sin embargo, ninguno de los sustitutos propuestos, demasiado largos o abstractos, ha arraigado. Y muchas lenguas conocen la misma dificultad por haber imitado al francés: *letteratura comparata* (italiano), *literatura comparada* (español), *hikaku bungaku* (japonés). El inglés dice *comparative literature* [...]; el alemán es aún más explícito: *vergleichende Literaturwissenschaft* (ciencia “comparante” de la literatura, donde el participio de presente subraya el acto, es decir, el método, con menoscabo del objeto pasivo; fijémonos, de paso, en la otra denominación, *vergleichende Literaturgeschichte*, “historia literaria ‘comparante’”, en boga a fines del siglo XIX); el neerlandés *vergelijkende literatuurwetenschap* es un claro calco del alemán.”⁴

En las alusiones de Pichois y Rousseau se aprecia explícitamente su preferencia de las denominaciones alemana y neerlandesa porque utilizan formas más precisas e idóneas al contener un participio activo que indica el método. Como ya hemos visto, esa ambigüedad o defecto del término no existe en todas las lenguas. Por ejemplo, en alemán y holandés evitan este problema utilizando un nombre compuesto junto al participio del presente, y por ello, la forma alemana —*Vergleichende*

² H. M. Posnett, “The science of comparative literature”, en *The contemporary Review*, 79, 1901, p. 856. citado por: Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, Editorial Planeta, Barcelona, 1975, p. 34.

³ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, cit., p. 57.

⁴ Claude Pichois y Andre-M. Rousseau, *La literatura comparada*, cit., pp. 9-10.

Literaturwissenschaft— o la holandesa —*Vergelijkende literatuurwetenschap*— describen la actividad de forma más precisa y satisfactoria que la formación del participio de pasado en varios idiomas como el español —*literatura comparada*—, el francés —*littérature comparée*—, el italiano —*litteratura comparata*— y el portugués —*literatura comparada*—.

Morales Ladrón sugiere otra denominación para definir los marcos de actuación y metodología de la disciplina. Esta denominación, según él, podría ser “literatura comparativa” o mejor aun “poética comparativa”. Esta última le parece más apropiada porque “los ámbitos de comparación no son sólo literarios sino que abarcan cualquier forma de expresión, y porque ésta se apoya en otras herramientas de análisis como son la teorización, la descripción, la evaluación o la interpretación.”⁵ A nuestro parecer, Morales Ladrón quiere salir de este callejón por sus nuevos planteamientos acerca de la denominación de la disciplina. Pero “literatura comparativa” todavía no contiene el sentido deseado ya que el término “comparativa” se trata de un adjetivo que se aplica a lo que contiene una comparación o la expresa y, por consiguiente, no se refiere aún al método de la comparación. “Poética comparativa”, por otro lado, además de tener el mismo adjetivo que acabamos de referirnos, se aleja mucho de lo que tenemos pensado sobre la disciplina, puesto que con esta denominación los límites de esta ciencia literaria se hicieron más ambiguos. Lo que decimos no significa que pretendemos excluir el área de la comparación entre la literatura y los otros ámbitos de la expresión humana. Al contrario, creemos que la inclusión de estos ámbitos en la literatura comparada puede aportar mucho en el enriquecimiento del conocimiento humano y explorar los puntos de encuentro y los lazos que tienen las diferentes artes. La preferencia de Morales Ladrón de emplear “poética comparativa” fue originada por el uso de Earl Miner, que con esta expresión da título a su libro *Comparative poetics*.⁶ Creemos que este título fue una sugerencia de la cual Morales Ladrón se aprovechó para la nueva denominación de la disciplina. Para nosotros, la denominación más adecuada consistirá en incluir un participio activo como se ha hecho en alemán o en holandés para subrayar el método del comparatismo. Literatura “comparante”, a nuestro parecer, puede desempeñar la función de referirse a la metodología sin aumentar la ambigüedad de las barreras de las áreas de la disciplina.

⁵ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, Universidad de Alcalá, Madrid, 1999, p. 26.

⁶ Earl Miner, *Comparative poetics: an intercultural essay on theories of literature*, Princeton, Nueva Jersey: Princeton UP, 1990.

En su libro *Al-adab al-muqāran* (La literatura comparada), Muḥammad Gunaymī Hilāl llama la atención sobre este problema diciendo que la denominación “literatura comparada” contiene un tipo de ambigüedad. Debería ser *La historia comparada de literaturas* o *La historia de literatura comparada*. Pero ya esa denominación se ha hecho famosa, a pesar del defecto semántico, debido a su brevedad y, por ello, superó cualquier otra denominación.⁷ Se aprecia en esta opinión la partida desde una perspectiva totalmente histórica, pues el comparatista egipcio hace hincapié en introducir el término “historia” en la denominación. Quiere restringir la ciencia de este modo en indagar las relaciones históricas que existen entre las literaturas. Además, estas denominaciones no aciertan el objetivo deseado: indicar al método.

Pero ¿la inadecuación o la ambigüedad del término implican rechazarlo y no usarlo? No lo creemos. A pesar de lo inadecuado y defectuoso del término, muchos críticos no rechazan su designación tradicional. Gayley afirma que no se debe cambiar el nombre, como parece haber consolidado. Además, hay que posponer la búsqueda de otro mejor hasta que hayamos perfeccionado el entendimiento de este tipo de estudios.⁸ Por su parte, René Wellek, elucida que “la literatura «comparada» se ha convertido en un término consolidado para cualquier estudio que trasciende los límites de una literatura nacional.” Por consiguiente, “todo el mundo entiende el uso elíptico”, hecho por el cual no existe la necesidad de buscar otra denominación más apropiada o rechazar la antigua que se ha consolidado en el entendimiento de los comparatistas y críticos. Por otro lado, Wellek subraya que “la denominación de nuestra materia es un problema institucional de interés académico, en el sentido más literal. Lo que importa es el concepto de los estudios literarios como una disciplina unificada, a la que no estorben las restricciones lingüísticas.”⁹ Ibrāhīm ‘Abdel-Raḥmān, en ese sentido, confirma que este término fue el más utilizado a pesar de la aparición de otros términos más cercanos a la precisión como “Las literaturas modernas comparadas”, “Historia comparada de literaturas” e “Historia literaria comparada”. A pesar de todo esto, el término “literatura comparada” encuentra quien lo defiende y se aferra a utilizarlo porque: 1) tradicionalmente, la literatura comparada se ha inmiscuido entre los estudiosos e influido sobre ellos, por lo que ha adquirido una científica concepción definida y, por consiguiente, los autores en el ámbito de la historia de las diferentes literaturas ya no se

⁷ Muḥammad Gunaymī Hilāl, *Al-adab al-muqāran* (La literatura comparada), maktabat al-anḡlu al-miṣriyya, 2ª edición, al-Qāhira, 1962, p. 10.

⁸ Charles Mills Gayley, “¿Qué es la literatura comparada?” en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Gredos, Madrid, 1998, p. 37.

⁹ René Wellek, “La crisis de la literatura comparada”, en *Conceptos de crítica literaria*, cit., p. 217.

preguntan por su significado por la evidencia de su objetivo y la determinación de sus ámbitos. 2) En segundo lugar, los estudios comparativos no son más que uno de los medios que estudian la influencia y efecto entre las obras literarias, asimismo, se consideran como una historización de los movimientos artísticos en un marco más amplio: la universalidad.¹⁰ Ya vemos que este comparatista también parte desde una perspectiva histórica como ha hecho antes Gunaymi Hilāl. Lo que nos importa aquí es la justificación propuesta para mantener utilizando la denominación predeterminada. Esta justificación tiene algo en común con lo que ha dicho Charles Gayley con respecto a la consolidación del término de dicha forma, por lo que los estudiosos e investigadores en el comparatismo no se preguntan ya por lo que significa esta denominación, sino por los ámbitos que incluye o los que excluye la disciplina.

Hemos visto ya que, a pesar de la inadecuación o la deficiencia del término, nadie lo niega porque, a nuestro parecer, el uso de una famosa y arraigada denominación inapropiada es mucho más accesible o comprensible que el empleo de otros idóneos y abandonados.

Asimismo, es importantísimo elucidar la mezcla que hacemos siempre entre literatura comparada —como disciplina— y la comparación literaria —como metodología. Creemos que esta problemática es muy antigua también, puesto que Jean-Marie Carré en su prólogo al manual de Marius François Guyard ha dicho expresamente que “la literatura comparada no es la comparación literaria.”¹¹ Queremos dejar constancia de que “la comparación literaria es una herramienta metodológica de análisis que estudia paralelismos entre autores, obras o corrientes literarias, y que no se debe confundir con la literatura comparada como disciplina de estudio, cuyos objetivos son trascender las fronteras del idioma, la geografía, y la cultura para comprender las relaciones literarias en toda su complejidad.”¹² La distinción, entonces, está entre el medio y el objeto, mejor dicho entre las herramientas metodológicas que se emplean para el análisis comparativo y la ciencia misma que comprende el estudio de las literaturas en sus diferentes relaciones de contacto, interferencia, analogía, contraste, etc. La comparación, en su término general, es un método que utiliza tanto la crítica como todas las ciencias y de ningún modo describe cabalmente los procedimientos específicos

¹⁰ Ibrāhīm ‘Abdel-Raḥmān Muḥammad, *Al-adab al-muqāran bayn al-naẓariyya wal-taṭbīq* (La literatura comparada entre teoría y práctica), al-Qāhira, 1977, p. 11.

¹¹ Jean-Marie Carré, “Prólogo” a: Marius François Guyard, *La literatura comparada*, traducción de Enrique Badosa, Vergara editorial, Barcelona, 1957, p. 7.

¹² Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 20.

de los estudios literarios.¹³ A diferencia, la literatura comparada es una “rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales.”¹⁴ Por ello, tenemos que fijarnos bien en la terminología y los vocablos que utilizamos con respecto a la literatura comparada —así como las otras ciencias— para que nuestra formación sobre esta disciplina sea basada en buena conciencia y tierra firme.

La literatura comparada como “cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales,” no significa la aplicación de una metodología comparativa a los estudio de crítica literaria, sino se trata de analizar la literatura desde un punto de vista internacional, mediante el estudio, mejor dicho la profundización en la historia de literaturas y penetrarse en el conocimiento de los méritos y categorías de las literaturas nacionales para llegar, al final, a un marco totalizador; para “convertir el conocer individual o especializado en el saber más amplio”¹⁵, que es el propósito principal del comparatismo.

También es de especial importancia subrayar que hay una gran diferencia entre la aparición del fenómeno literario y su estudio. O sea, entre la imitación de los romanos a los griegos y el estudio de dicha imitación hay una notable diferencia. A este respecto, Aḥmad Darwīš confirma que “la existencia del fenómeno antecede su descubrimiento, la confesión con él y su estudio. Por ello, la influencia y efecto entre dos —o más— literaturas diferentes precedió la existencia de la disciplina que estudia este fenómeno, es decir, “la literatura comparada”, ya que las circunstancias históricas no ayudaban a la realización de este tipo de estudios antes de las épocas modernas.”¹⁶ Así, podemos dejar constancia de la antigüedad del “esfuerzo por comparar estructuras o fenómenos análogos, dispersos en cierto sentido del conjunto o del grupo a que pertenecen, para

¹³ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, cit., p. 57.

¹⁴ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, cit., p. 27.

¹⁵ Ibidem., p. 27.

¹⁶ Aḥmad Darwīš, *Al-adab al-muqāran bayn al-naẓariyya wal-taṭbīq* (La literatura comparada entre teoría y práctica), maktabat al-Zahra', al-Qāhira, 1984, p. 11. También Eduardo F. Coutinho insiste en hacer una revisión crítica de los principales pasos que ha dado la disciplina en su proceso de constitución y consolidación, refiriéndose a que “El hábito de comparar literaturas tuvo origen mucho tiempo antes de que la Literatura Comparada fuese reconocida como una disciplina movida por ciertos principios y métodos. Sin embargo, es sólo en el siglo XIX que ella empieza a instituirse como un área del conocimiento y a definir sus rumbos y esferas de actuación.” Empieza su recorrido desde Berossos y Filón de Biblos, pasando por los paralelos entre los romanos y griegos, la imitación y el estudio de influencias en el Renacimiento, el espíritu cosmopolita que movió ciertos autores como Goethe, Goethe, Herder, Lessing, Mme. de Stael, etc., hasta llegar al siglo XIX, época de sistematización y teorización de la literatura comparada. (Eduardo F. Coutinho, “La literatura comparada en América Latina: sentido y función”, en *Voz y Escritura: revista de estudios literarios*, N° 14, enero-diciembre 2004, p. 238).

realzar caracteres comunes y de allí deducir leyes; ya Bufon decía: “si no existiesen los animales, el hombre sería menos conocido”.¹⁷ De forma más clara y directa, Muḥammad Gunaymī Hilāl afirma que “antes de la aparición de la literatura comparada, existieron sus diversos fenómenos en las letras universales, o sea, la realización de influencia y efecto entre las literaturas.”¹⁸ En este sentido, Joseph Texte afirma que:

“El estudio comparado de las obras literarias no es una novedad. Entre los antiguos se practicó la comparación ocasionalmente, pero nunca se elevó al rango de un método, quizá dos o tres razones que saltan a la vista: el escaso número de literaturas que se conocían (o decir verdad, parece que los griegos de la época clásica no conocían otra literatura que la suya); la ausencia de un punto de vista crítico e histórico en el estudio de las literaturas; la estrecha dependencia de la literatura romana con respecto de la griega cuyo primado estaba bien establecido y cuya originalidad era incontestable.”¹⁹

En resumen, la aparición tardía de la teorización del método comparativo con respecto a la literatura —ya que los orígenes teóricos de la disciplina se sitúan en el siglo XIX en Francia y Estados Unidos— no ha imposibilitado que a lo largo de la historia y crítica literarias se haya establecido comparaciones entre las distintas manifestaciones literarias. La práctica, entonces, fue la razón principal que ha originado la aparición de las teorías de la literatura comparada. La teorización y las reglas que organizan esta ciencia se deben a los tiempos modernos, puesto que el interés por hablar y sistematizar los principios de la disciplina remonta a un tiempo muy cercano, a diferencia del hecho de comparar e imitar, que existieron hace épocas muy remotas. Por ello, intentamos exponer en las líneas siguientes los comienzos de practicar el comparatismo, siguiéndolo con resaltar las tendencias o orientaciones fundamentales que han tratado de codificar las teorías de esta disciplina en una forma organizada.

En la mayor parte de la bibliografía escrita sobre la disciplina se refiere a que la práctica de la literatura comparada remonta a 146 A. de C., o sea, desde la invasión romana a Grecia. Pero existen otras referencias que nos orientan hacia una fecha más temprana. René Étiemble declara que “cierta literatura comparada nace fatalmente desde el momento en que dos o varias literatura son puestas en contacto mutuo, ya gracias a obras de paz, por efecto de una guerra imperial, o también debido a empresas coloniales.” A continuación Étiemble nos pone los frutos de ese contacto, ya que *Graecia capta ferum victorem coepit*, los autores latinos contaminaron varias piezas de

¹⁷ Claude Pichois y André-M. Rousseau, *La literatura comparada*, cit., pp. 12-13.

¹⁸ Muḥammad Gunaymī Hilāl, *Al-adab al-muqāran*, cit., p. 20.

¹⁹ Joseph Texte, “Los estudios de la literatura comparada en el extranjero y en Francia”, en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., p. 21.

la literatura griega a fin de componer una obra latina original, los acadios adaptaban temas de la religión sumeria en su *Gilgamesh* (La Epopeya de Gilgamesh o Poema de Gilgamesh es una narración de origen sumerio, considerada como la narración escrita más antigua de la historia), y cuando los peregrinos chinos que hicieron antaño el camino hacia la India, madre del budismo, se llevaron y tradujeron los textos sagrados, hubo una larga querella para decidir cual de los dos, el taoísmo o el budismo, había dado a luz a otro.²⁰

Se observa que Étiemble hace alusión a la existencia de tres contactos esenciales de una antigüedad muy lejana. Empezó por la relación grecolatina que fue caracterizada por la influencia de los romanos por la cultura griega. La segunda referencia fue la relación de que tuvieron los acadios con los sumerios cuando aquéllos recurrieron a adaptar temas religiosos de los últimos. Esta relación tuvo lugar hacia el año 3500 A. de C. También los chinos que emigraron hacia India, acudieron a llevar y traducir textos sagrados de los indios, aprovechándose de su composición. Es bien sabido que el budismo y el taoísmo son dos doctrinas filosóficas y religiosas que su aparición se remonta al siglo IV A. de C. De esta forma nos queda claro que la influencia de los latinos por la cultura griega no fue la primera en la historia de las relaciones culturales internacionales.

La literatura romana fue influida intensamente por la griega tras conquista de Grecia por Roma. Aunque Roma venció militarmente a Atenas, ésta tuvo la riqueza cultural con la cual pudo superar a Roma. Por ello, la imitación de los romanos fue un rasgo de gran valor hasta el punto de que esta imitación se trasladó de las literaturas romanas y griegas a las europeas clásicas, que se esforzó para iniciar un período de resucitación, imitando los antiguos modelos de los romanos y griegos, pues ya consideraban que la absoluta belleza en la expresión y el pensamiento sólo la tienen los antiguos.²¹ Gilbert Highet, hablando de la tradición clásica y las influencias griegas y romanas en la literatura occidental, afirma que:

“En el terreno de la filosofía y de la religión, del lenguaje, de las ciencias abstractas y de las bellas artes —de manera especial la arquitectura y la escultura— podría

²⁰ René Étiemble, “La literatura comparada” en: José María Diez Borque (Coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Taurus, Madrid, 1985, p. 280.

²¹ Aḥmad Darwīš, *Al-adab al-muqāran bayn al-naẓariyya wal-taṭbiq*, cit., p. 10; Ibrāhīm ‘Abdel-Raḥmān Muḥammad, *Al-adab al-muqāran bayn al-naẓariyya wal-taṭbiq*, cit., p. 15; Muḥammad Gunaymī Hilāl, *Al-adab al-muqāran*, cit., pp. 20-21; y Gilbert Highet, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, Fondo de cultura económica, México, 1996, pp.11-13.

demostrarse con la misma facilidad como gran parte de las mejores cosas que escribimos, hacemos o pensamos, son adaptación de lo que crearon los romanos y los griegos.”²²

Según la opinión de la crítica, la invasión cultural griega ha tenido efectos muy peligrosos sobre la naturaleza de la literatura romana, ya que se convirtió en imitación fiel a los textos literarios griegos y, por ello, no tenía originalidad característica sino en la Historia y la Oratoria. Dejamos a un lado los efectos que se produjeron por este contacto, volviendo otra vez al entusiasmo que tuvieron los romanos para seguir las huellas literarias de los griegos. Así, Horacio (65-8 A. de C.) repetía en sus escritos: “seguid los modelos griegos. Dedicad a su estudio de noche. Dedicad a su estudio de día.” Esta actitud recibió vasto interés de parte de los latinos (romanos) que no se limitaron a imitar las artes griegas, sino iban poniendo requisitos y reglas para tal imitación. Éstos fueron explicados abundantemente hasta que se convirtieron a manos de Quintiliano (35-96) en una teoría artística indispensable para cualquier buen escritor. Esta teoría vino interpretada por Quintiliano en su libro *Institutio Oratoria* que escribió en sus últimos años para orientar a su hijo a la ideal manera de tratar el arte de Oratoria. En las páginas de este libro, insistía en que la oratoria griega es el modelo que cualquiera de los estudiantes de Retórica debería seguir. Al mismo tiempo, no escondió su admiración por la Oratoria romana representada por Cicerón.²³

Las instigaciones de Horacio para seguir el modelo griego y dedicarse al estudio de su cultura, así como las teorías quintilianas, han participado en el florecimiento artístico de la literatura romana. También ha abierto buen camino para los estudios comparativos, puesto que los críticos e historiadores se dedicaban a estudiar los textos que han sido influidos por las artes griegas. Aunque en esos estudios no existía el método científico, eran intentos tempranos en el ámbito de la literatura comparada, a pesar de su ingenuidad y la estrechez de sus ámbitos.

El fenómeno del intercambio cultural entre los pueblos europeos se acentuó en la Edad Media y la influencia entre ellos fue algo notable. Así, cuando aparecía un género literario en uno de estos países, se difundía en los otros rápidamente. Como ejemplo destaca la literatura caballeresca que fue adoptada por muchos países europeos debido a sus circunstancias económicas y sociales semejantes. De otra parte, las literaturas árabes desempeñaron un papel importante en incrustar las literaturas europeas durante la Edad

²² Gilbert Highet, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, cit., p.12.

²³ Ibrāhīm ‘Abdel-Raḥmān, *Al-adab al-muqāran bayn al-naẓariyya wal-taṭbīq*, cit., pp. 15-17.

Media, especialmente en el campo de la poesía lírica. A pesar de todo esto, no aparecieron en aquel tiempo estudios comparativos para esclarecer el intercambio de dichas influencias. En el Renacimiento, las literaturas europeas se dirigieron hacia las antiguas literaturas: griega y romana. Gracias a las traducciones que realizaron los árabes de los filósofos griegos, sobre todo Aristóteles, los renacentistas occidentales intentaron volver a los textos originales y empezaron a traducir y comentar los textos griegos. Durante el Renacimiento sobresalieron algunos poetas franceses que se sirvieron de esta teoría como medio para enriquecer la lengua francesa teórica y prácticamente. De entre ellos destaca el poeta y el crítico Dora (1508-1588) que trató de aclarar la importancia de la imitación a la tradición antigua y a lo que contiene de obras originales como los libros de Cicerón, Demóstenes y Virgilio. Los estudios de Dora se consideran los más antiguos en los fructíferos estudios literarios comparados, a pesar de su primitivismo metodológico. También se puede señalar a Du Bellay (1522-1560) que creía que la literatura francesa no puede llegar a la altura y resplandor sin la imitación a las literaturas griega y romana.²⁴ En el siglo XVIII, se consolidaron las relaciones entre las literaturas europeas y los investigadores se mostraron ansiosos para conocer otras literaturas. Por eso, se hicieron muchos viajes y traducciones. La literatura, así, empezó a salir de las fronteras nacionales hacia un horizonte más amplio. Pero todo esto no produjo estudios comparativos considerables, sino allanó la consolidación de las relaciones entre las literaturas europeas, considerando las literaturas griega y latina como un ideal digno de ser seguido. Por todo esto, podemos decir que el siglo XIX es el verdadero comienzo de la aparición de la literatura comparada. Son muchos los factores que causaron el nacimiento de esta nueva disciplina. Gunaymī Hilāl y Maḥmūd Ṭaršūna los resumen en dos tendencias: en primer lugar, se refieren al romanticismo, en el que la tarea de la crítica sobrepasó las reglas del clasicismo hacia la explicación de la obra literaria y el conocimiento de la experiencia individual de su autor y los factores culturales y ambientales influyentes en él y, de ahí, fue el interés por las fuentes de dichas culturas. Este interés se consideró como un empujón a la literatura comparada. En segundo lugar, citan el cientificismo, que dirigió la investigación hacia indagar los orígenes de las cosas y explicarlas científicamente.²⁵ Aḥmad Abu-Zayid, por su parte, nos ofrece como factores 1) el florecimiento de los descubrimientos geográficos, 2) los viajes a zonas desconocidas, 3) la expansión de las guerras colonizadoras que ayudaron a conocer nuevas civilizaciones, culturas y sistemas diferentes totalmente de las

²⁴ Maḥmūd Ṭaršūna, *Madjal ilà al-adab al-muqāran* (Introducción a la literatura comparada), Túnez, 1986, pp. 13-14; Muḥammad Gunaymī Hilāl, *Al-adab al-muqāran*, cit., pp. 22-25.

²⁵ *Ibidem.*, pp. 15-17; Muḥammad Gunaymī Hilāl, *Al-adab al-muqāran*, cit., p. 31.

civilizaciones, culturas y sistemas europeos. Todo esto, produjo el interés por el estudio de dichas civilizaciones y culturas occidentales, comparándolas, las unas con las otras de una parte, para conocer las similitudes y diferenciaciones entre ellas y, de otra parte, el estudio de las influencias de la civilización occidental con el fin de reconocer las nuevas adiciones a las culturas nacionales debido a su contacto con los sistemas, pensamientos, tradiciones, enseñanzas, filosofías, etc. de Occidente.²⁶ Hemos intentado acercarnos solamente a los orígenes del estudio comparatístico, el interés por el mismo, y las causas fundamentales que allanaron la tierra para el arraigo de dicho tipo de estudios. Este intento tiene, a nuestro juicio, importancia porque nos proporciona los primeros cimientos en que se fundamentó la disciplina.

En las líneas anteriores hemos abordado ya la antigüedad del fenómeno literario que los antiguos vinieron ejerciendo sin tener en consideración que posteriormente habrá especialistas interesados en organizar los principios y reglas en los que se basa la disciplina. También hace muchos años fue la iniciación de utilizar el adjetivo “comparado o *comparative*”, puesto que el término apareció en el campo de la anatomía comparada cuando, en 1675, N. Grew publica *The Comparative Anatomy of Trunks*, primer testimonio de esta ciencia nueva que Marco Aurelio Severino (1580-1656) había practicado sin nombrarla. El verdadero método nos lo proporcionó Cuvier con la publicación de su tratado *Anatomie comparée* (1800-1805). Los grandes escritores como Goethe y Balzac intentaron seguir con interés estos progresos, además, se afanaron por no dejar nada fuera del campo del humanismo y por reconstruir, siguiendo en ello los modelos de los ilustrados, la unidad del mundo a través de la analogía. A partir de 1822 François Raynouard publica *Grammaire comparée des langues de l'Europe latine dans leurs rapports avec la langue des troubadours*, y en 1822 Ducrotay de Blainville publica *Principes d'anatomie comparée*.²⁷ Ferdinand Baldensperger, en este sentido, subraya que las ciencias comparativas de la biología se han consolidado como disciplinas específicas en el primer tercio del siglo XIX y teníamos que inspirarnos, por nuestra parte, en ellas. La finalidad de estos trabajos residen en:

“Aunque con objetivos diversos, tanto Cuvier en anatomía comparada (1800-1805) como Blainville en fisiología comparada (1833) y Coste en embriología comparada (1837) habían publicado sus trabajos desde la perspectiva del estudio comparativo: no con la mera preocupación... de aproximar con fines clasificatorios los objetos

²⁶ Aḥmad Abu-zayd, “Al-adab al-muqāran” (La literatura comparada), en *Ālam al-fīkr*, volumen XI, núm. 3, Octubre/ noviembre/ diciembre 1980, p. 3.

²⁷ Claude Pichois y André-M. Rousseau, *La literatura comparada*, cit., pp. 13-14; y Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, cit., p. 27 (nota nº 1).

análogos *que pertenecen a un mismo grupo*, sino con la intención de comparar fenómenos *sustraídos del grupo al que pertenecen más habitualmente* y sometidos a una aproximación que enfatiza una característica común y sugiere, por tanto, la existencia de una relación de parentesco y de desarrollo entre grupos que habían considerados independientes hasta ese momento.”²⁸

Estos trabajos demuestran la remotidad del uso del término, aunque sea en otros ámbitos, que se aplicará más tarde a la literatura formando una de las más importantes y enriquecedoras ciencias del saber humano.

No quisiéramos dejar esta oportunidad sin mencionar a algunos pioneros del comparatismo. Son muchas las figuras que han asumido la responsabilidad del llamamiento a trascender las estrechas barreras nacionales y liberarse, abrazando las ideas cosmopolitas. Primeramente, cabe señalar de modo general a Lessing (1729-1781), que empieza a publicar su *Briefe die neueste literatur betreffend*, donde la literatura se refiere obviamente al cuerpo de escrituras, y *Laocoonte, o sobre los límites entre la pintura y la poesía* (1766), que tuvo una extraordinaria importancia en el desarrollo de las ideas sobre las relaciones entre la Literatura y las Artes Visuales; Voltaire (1694-1778), que durante mucho tiempo llamaba a la creación de un gusto universal basado en los principios generales de la naturaleza humana; Juan Andrés (1740-1817), que escribió *Orígenes, progresos y estado de la literatura*, en siete tomos, donde hablaba sobre el pensamiento árabe, y quizá era el primero quien llamó la atención hacia las fuentes, influencias e intercambios entre las civilizaciones y también el primero quien puso sus manos en el siglo XVIII sobre la influencia de la literatura árabe en las literaturas europeas; Goethe (1749-1832), que veía que el respeto debe ser para el hombre en si mismo, sea cual sea su creencia, patria, o clase social, proponía el estudio histórico del desarrollo de las literaturas nacionales eliminando las diferencias entre una y otra literatura. Goethe aspiraba a una literatura mundial unificada y singular, donde desaparecen las diferencias individuales entre las literaturas del mundo.²⁹

Merece la pena detenernos ante el término *Weltliteratur* de Goethe porque este término es considerado como uno de los precedentes más importantes en la historia de la literatura comparada. “La expresión de *Weltliteratur* es un testimonio de la reflexión

²⁸ Ferdinand Baldensperger, “La literatura comparada: la palabra y la cosa”, en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., p. 51.

²⁹ Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruḥ wa-manāḥiṣuḥ* (La literatura comparada: sus orígenes, desarrollos y métodos), Dār al-ma‘ārif, al-Qāhira, 1987, pp. 38-51; René Wellek, “The name and nature of comparative literature”, en *Discriminations: further concepts of criticism*, Yale university press, New Haven and London, 1970, p. 5; Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *Crítica literaria (iniciación al estudio de la literatura)*, Cátedra, Madrid, 2004, p. 383.

sobre la comunicación del mundo, que en todos los ordenes se impone, en la Europa posnapoleónica. Se traduce como Literatura del Mundo, e implica la existencia de literaturas nacionales que incitan al conocimiento plural y mutuo. De este modo, Goethe sugiere el rechazo al nacionalismo y la guerra.” Dicha filosofía fue una de las profundas e importantes razones que han animado la existencia de la expresión literatura comparada, que por la misma época se comienza a usar en Francia. Por lo tanto, “la primera introduce a la segunda, no causal sino semánticamente.”³⁰

La literatura universal tal y como la entiende Goethe quiere decir que las diversas naciones, mejor dicho los escritores coetáneos de los distintos países, han hecho lo posible para entenderse y comunicarse mutuamente. Dentro de las diferentes literaturas se puede llegar a un cierto equilibrio como resultado del vasto contacto literario sin llegar nunca a la nivelación. Por ello, “a Goethe no le cabe la menor duda de la necesidad de conservar la individualidad de las literaturas nacionales.”³¹ Este cosmopolitismo desempeñó un papel muy importante en el allanamiento para la investigación comparativa. Nos parece idóneo referirnos, en este sentido, a las interesantes palabras en las que Ulrich Weisstein —y le compartimos la opinión en eso— pone al descubierto la importancia del cosmopolitismo goethiano:

“... a causa de la referencia a contactos internacionales y a relaciones literarias recíprocas vivas, sin exclusión de las particularidades nacionales o individuales, la concepción que Goethe tenía de la literatura universal resulta fructífera para la literatura comparada, en parte también porque concede cierta importancia al papel del intermediario (*transmetteur*, *intermediary*), lo que según la teoría «clásica» está totalmente de acuerdo con nuestra disciplina.”³²

La fructificación del término *Weltliteratur* para la disciplina consiste en su interés por muchos aspectos de los que se ocupa el comparatismo. La visión universal en la cual se puede contemplar las distintas literaturas del mundo, además de la atención que presta a los intermediarios viajeros, emigrantes, exiliados políticos, círculos literarios, traductores, etc., son los gérmenes de los que se nutre la literatura comparada en muchas épocas. Por ello, podemos considerar a Goethe, debido a su visión mundial en que se ocupa de reunir todas las literaturas bajo la bandera de la *Weltliteratur*, como uno de los importantes precursores en el campo, objeto de estudio.

³⁰ Elena Romiti, *Literatura comparada: Don Quijote de la Mancha, Comentarios reales de los Incas*, Ediciones Trilce, Montevideo, Uruguay, 1990, p. 19.

³¹ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 45.

³² *Ibidem.*, p. 47.

Muchos críticos coinciden en que Madame de Staël (1766-1817) fue una de las más importantes pioneras del comparatismo. Ésta pudo, a través de su contacto tan fuerte con las literaturas francesa y alemana y su residencia en Suiza, establecer puentes entre ambas literaturas y, asimismo, subrayar la importancia del mutuo aprovechamiento de las ideas entre las diferentes naciones. Morales Ladrón muestra su papel en la difusión de la idea de las relaciones literarias internacionales diciendo: “Madame de Staël publica dos libros sobre las relaciones literarias internacionales: *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) y *De l’Allemagne* (1810).”³³ Estos dos libros tuvieron el espíritu cosmopolita que será el germen de la disciplina. En su primer libro sobre la literatura en sus relaciones con las instituciones sociales, se nota que el interés de la escritora era más bien de carácter sociológico que literario:

“El propósito que he determinado es estudiar la influencia de la religión, los comportamientos y leyes sobre la literatura y .por otro lado, la influencia de ésta sobre ellos.”³⁴

Las ideas del último libro fueron tan fuertes, hecho por el cual fue atacado por el régimen napoleónico, que consideró este libro como un llamamiento a la instigación a través de su comparación entre la diversidad de las opiniones en las filas de la nación alemana y la influencia de esto en la vitalidad y el renacimiento de esta nación, por una parte, y la unificación en el régimen militar francés que vino detrás de la revolución y la influencia de ello sobre la decadencia y la debilitación del espíritu nacional de creación, por otra parte.³⁵ Este libro también vino caracterizado por el llamamiento a estudiar las letras extranjeras en sus lenguas maternas, además de criticar a aquéllos quienes desprecian las literaturas de los demás.³⁶ Con respecto a la importancia del intercambio cultural entre las naciones, Madame de Staël afirma:

“Las naciones deben ser orientadas, cada una por la otra. Es un error imperdonable que una nación se aleja de una fuente de luz que puede aprovecharla. Sin embargo, hay rasgos muy especiales que distinguen una nación de las otras: el clima, el marco natural, el lenguaje, el régimen gubernamental, y especialmente el movimiento histórico de cada país. Este último rasgo es el que más contribuye para singularizarlo. Ningún hombre —sea lo que sea su genialidad— puede intuir lo que gira y desarrolla en el espíritu humano que vive en otro territorio y respira aire distinto. Entonces, en cada pueblo existe un grupo que puede quedarse influido por

³³ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 27.

³⁴ Citado por: Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭāwwuruh wa-manāhiyuh*, cit., p. 64.

³⁵ Aḥmad Darwīš, *Al-Adab al-muqāran bayn al-naẓariyya wal-taṭbīq*, cit., p. 15.

³⁶ Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭāwwuruh wa-manāhiyuh*, cit., p. 63.

la cultura extranjera. La ley del pensamiento impone: quien toma es quien se aumenta su riqueza.”³⁷

Así se puede notar la afirmación e insistencia en la necesidad de las relaciones internacionales y el intercambio cultural entre las diferentes naciones que enriquece la cultura, consolida y refuerza estrechamente las relaciones. Todo esto se encuentra con los objetivos del comparatismo y podemos considerarlo como allanamiento de los estudios comparativos.

Aunque la mayoría de los críticos reconocen que la obra de Madame de Staël todavía no pertenece a lo que es literatura comparada propiamente dicha, todos ellos coinciden en considerar el espíritu cosmopolita, que mostraba, como fundamento, tanto lógico como histórico, de la disciplina.³⁸ Así podemos decir que “Madame de Staël fue pionera en el análisis e importación de la literatura y filosofía alemanas a su país, y también contribuyó a la expansión del concepto de literatura mundial.”³⁹

Al mismo tiempo, conviene advertir que habían algunos críticos que han cuestionado su cosmopolitismo y sentido de igualdad. Según ellos, Madame de Staël medía la literatura alemana a partir de la estética francesa.⁴⁰ A nuestro juicio, aunque se parta de esta dimensión, no se puede negar su espíritu cosmopolita porque el sentimiento y adhesión por la cultura o la literatura propias es algo arraigado en todas las almas. Así, cualquiera que desea navegar en las literaturas internacionales poseyendo un espíritu cosmopolita, siempre mide, sin darse cuenta, las literaturas extranjeras a partir de la suya. Por eso, apoyamos el reconocimiento de la contribución y la influencia de Madame de Staël en los primeros estudios de literatura comparada.

En 1813, aparecen los cuatro volúmenes de Sismonde de Sismondi, *De la Litterature du midi de l'Europe*, donde aborda las literaturas española, italiana, portuguesa y provenzal para mostrar “la influencia recíproca de la historia política y

³⁷ Madame de Staël, *De l'Allemagne*, cité par S. Jeune: *Litterature generale et Litterature comparée: essai d'orientation*, p. 35. citado por Aḥmad Darwīš, *Al-adab al-muqāran bayn al-naẓariyya wal-taṭbīq*, cit., p. 15.

³⁸ Wolfgang Bader, “El pensamiento político de Madame de Staël: Contribución a una historia de la literatura comparada” en *1616 Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, vol. III, 1980, p. 7.

³⁹ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 28.

⁴⁰ Wolfgang Bader, “El pensamiento político de Madame de Staël: Contribución a una historia de la literatura comparada” en *1616 Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, vol. III, cit., p. 15.

religiosa de los pueblos sobre la literatura, y de la literatura sobre su carácter.”⁴¹ Tres años después, dos escritores franceses, François Noël y Laplace, emplearon el término de “literatura comparada” en su sentido más estricto, publicando en 1816 su libro *Conferencias en la literatura comparada*, donde recopilan textos escogidos de diferentes literaturas como la francesa, la italiana y la inglesa. Cada grupo aparece en un capítulo separado. El lector debe llegar por si mismo y por sus medios a descubrir lo que está entre estos textos de semejanzas en los sentidos o en las figuras.⁴² Pero, como vamos a ver, aunque a estos dos escritores les corresponde el honor de haberse ocupado de la literatura comparada, la crítica en Francia y en todo el mundo considera a Jean Jacques Ampère y Abel François Villemain como los verdaderos padres de esta disciplina.

En su libro sobre *La literatura comparada: entre teoría y práctica*, Aḥmad Darwīš señala a Sainte-Beuve (1804-1869) e Hippolyte Taine (1828-1893) como dos precursores muy importantes que contribuyeron en la consolidación y desarrollo de los estudios comparativos. La contribución de Sainte-Beuve a desarrollar los estudios comparativos fue a través de su admiración por los métodos de las ciencias experimentales y su intento de formular algunos principios que sirven para ser un método de investigación de la crítica literaria. Por ello, la tendencia positivista de los géneros fue una de las corrientes científicas por la cual se quedó influida la investigación literaria. Alrededor de este tema Charles Darwin escribe *El origen de las especies*. Con el mismo espíritu Sainte-Beuve escribió sobre la producción literaria diciendo:

“Vendrá un día —creo que lo he visto en mis contemplaciones— en que la ciencia (de la crítica literaria) habrá sido formulada; los espíritus humanos habrán sido divididos en grandes familias y habrán sido determinadas y conocidas las peculiaridades de cada familia. Cuando se concreten los rasgos principales de espíritu humano, muchos otros —de los que le comparten estos rasgos— pueden alcanzarlo. Sin duda, no se podrá determinar completamente las especies humanas como es el caso en el ámbito de los animales y plantas, ya que el hombre es más complejo. El hombre tiene la “libertad” que le facilita muchas probabilidades de clasificación y formación.”⁴³

Estas opiniones se consideran como un obvio exceso del concepto nacional de estudiar una literatura, puesto que junto a su llamamiento al estudio de las familias del

⁴¹ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 61-62.

⁴² Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāḥiṣuḥ*, cit., p. 66.

⁴³ Beuve: Nouveau Lundis/ Tome III: Chateaubriand. citado por: Aḥmad Darwīš, *Al-Adab al-muqāran bayn al-naẓariyya wal-taṭbīq*, cit., p. 16.

espíritu humano a través de la producción literaria, en este mismo tiempo llamaba a trascender las fronteras lingüísticas de las literaturas para investigar la extensión de una concreta familia o una determinada manera de ver las cosas, la influencia por ellas y expresarlas.⁴⁴ Es evidente que todo esto representa la esencia de la disciplina.

En cuanto a Hippolyte Taine, trataba de ampliar el ámbito de estudio de la historia literaria y hacerla pasar las fronteras nacionales para investigar las circunstancias de cada género en las literaturas universales. Esto requiere necesariamente perseguir el movimiento de trasladar estos géneros entre las diferentes artes.⁴⁵ Ulrich Weisstein y Al-Ṭāhir Makkī le considera como uno de los principales representantes del interés sociológico que dominó durante bastantes décadas el comparatismo francés, ya que su dogma sobre la Raza, el Ambiente y el Momento ejerció sus influencias hasta las últimas décadas del siglo XIX.⁴⁶ Apoyaba la idea de la influencia del ambiente y la cultura en la producción del individuo y llamaba al conocimiento de las diferentes literaturas, sobrepasando los límites de la literatura nacional.⁴⁷ Taine basaba todas sus teorías en dos principios: 1) la existencia de la mutua influencia entre los elementos de la naturaleza y los elementos psicológicos y 2) las investigaciones científicas deben influir en la literatura y el arte. Como Hippolyte Taine fue influido por la tendencia científica, su participación en la disciplina era limitada principalmente a la explicación positivista de los fenómenos literarios, artísticos e ideológicos.⁴⁸

Conviene, asimismo, referirse a otros dos eruditos que habían sido influidos por el renacimientos científico del siglo XIX y que participaron, por su parte, en la fundamentación de la disciplina. El primero es Gaston Paris (1839-1903), que se ocupó del estudio de las fábulas populares y las leyendas (folklore), viendo que las mismas se influyen por la cultura de los diferentes pueblos sin cambios en sus elementos fundamentales y queda siempre conservando su carácter general por ser un arte que se ha nutrido del espíritu social del pueblo. Gaston Paris aborda la cuestión de que las *Fableau* o *Fabliaux*, como género literario que se difundió en Francia desde mediados del siglo XII hasta los comienzos del siglo XIV, se inspiraron en muchos elementos de las literaturas orientales, aplicando su teoría en los cuentos de animales. Pues, según él, el contacto de Oriente con Occidente en las Cruzadas trasladó mucho de estos cuentos

⁴⁴ Aḥmad Darwīš, *Al-Adab al-muqāran bayn al-naẓariyya wal-taṭbīq*, cit., p. 16.

⁴⁵ Ibidem., p. 18.

⁴⁶ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 60; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruḥ wa-manāḥiṭuḥ*, cit., p. 64.

⁴⁷ Maḥmūd Ṭaršūna, *Madjal ilà al-adab al-muqāran*, cit. p. 17.

⁴⁸ Muḥammad Gunaymi Hilāl, *Al-adab al-muqāran*, cit., pp. 55 y 62.

difundidos entre los pueblos árabes y orientales en aquel entonces. A pesar de todo esto, algunos investigadores como Joseph Bédier negaron dicha influencia. Estas cuestiones se consideran, según la tendencia francesa, los cimientos de la literatura comparada.⁴⁹ El otro erudito fue Ferdinand Brunetière (1849-1906), que fue influido intensamente por la teoría de Darwin en la evolución. Brunetière fue convencido de que la literatura debe aprovecharse de la teoría de la evolución y que ésta llevará a comparaciones entre la literatura nacional y otras literaturas. Desde el punto de vista de Brunetière, los géneros literarios, tal como los géneros naturales, aparecen, evolucionan y, luego, se desvanecen y los unos se engendran de los otros. De este modo, Brunetière empezó a buscar en la naturaleza de las relaciones de los diferentes géneros literarios, las relaciones históricas, artísticas y científicas. Su investigación en dicho tema fue basada en el objetivo de descubrir si su aparición fue por casualidad o como resultado del engendramiento los unos de los otros como sucede con los géneros animales. Así, la obra teatral viene de la leyenda; la novela, de cuento popular; etc. Para aplicar esta teoría era necesario exceder las fronteras lingüísticas, indagando en otras literaturas los orígenes del género literario⁵⁰ y, de ahí, el interés por la literatura comparada.

Fijándonos la vista en los esfuerzos logrados por estos antecedentes, podemos afirmar que su labor ha contribuido de un modo u otro a desarrollar y empujar la rueda de los estudios comparativos, ya que sus intereses fueron esencialmente en el campo de la literatura comparada, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX.

Muchos críticos coinciden en subrayar que los estudios de literatura comparada arrancan de una serie de conferencias pronunciadas con gran éxito por Abel-François Villemain (1790-1870) en París y publicadas entre 1828 y 1829. Estas conferencias llevaban el título de *Tableau de la littérature au XVIII siècle* y *Tableau de la littérature au Moyen Âge en France, en Italie, en Espagne, en Angleterre*, en las que se elogiaban los logros de los primeros comparatistas.⁵¹ Trata allí de las influencias mutuas entre Inglaterra y Francia y de la influencia francesa en Italia durante el siglo XVIII. En el curso dado en 1828, decía que deseaba mostrar “por un cuadro comparado lo que el espíritu francés había recibido de las literaturas extranjeras y lo que les había

⁴⁹ Ibidem. pp. 55 y 63-70.

⁵⁰ Ibidem., pp. 55 y 70-73.

⁵¹ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 62; Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, cit., p. 48; Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 29; Claude Pichois y André-M. Rousseau, *La literatura comparada*, cit., p. 14; Ibrāhīm ‘Abdel-Raḥmān, *Al-adab al-muqāran bayn al-naẓariyya wal-taṭbīq*, cit., p. 11.

devuelto.”⁵² La crítica añade otro nombre que lleva la antorcha de liderazgo con Villemain: Jean-Jacques Ampère. Éste fue también heredero del cosmopolitismo de Coppet, y desde 1826 quería dedicarse al estudio de la literatura comparada de todas las poesías.⁵³ En 1832, llamado a la Sorbona, Ampère exclamaba al terminar su lección inaugural, titulada “De la literatura francesa en sus relaciones con las literaturas extranjeras en la Edad Media”: “Lo haremos, señores, ese estudio comparativo, sin el cual la historia literaria queda incompleta; y si , a lo largo de los parangones que nos lleve, vemos que una literatura extranjera nos supera en algún punto, reconoceremos y proclamaremos equitativamente tal superioridad; somos demasiado ricos en gloria para que envidiemos la ajena, somos demasiado orgullosos para no ser justos.”⁵⁴ Por lo que hemos apreciado en las opiniones anteriores podemos decir —con Villanueva— que “entre los patriarcas de esta Literatura Comparada están Abel-François Villemain y Jean-Jacques Ampère.”⁵⁵

Aḥmad Drawīš, como ha hecho Sainte-Beuve en sus artículos de la *Revue des Deux Mondes* de 15 de febrero de 1840 y del 1 de septiembre de 1868, atribuye el mérito y el valor de la fundación de esta disciplina a Jean-Jacques Ampère, que dio sus conferencias en las universidades de Marsella y París en esta época, bajo el título de la *littérature comparée*.⁵⁶ A este respecto, Pichois y Rousseau no están acordes, asegurando que si lo aceptamos así, será injusto no sólo con Villemain sino también con Chasles, que viajó otro tanto en los libros y supo resumir las aspiraciones de “la literatura extranjera comparada” en fórmulas notables, con ocasión de su discurso de apertura pronunciado el 17 de enero de 1835 en el Ateneo de París, y que la *Revue de Paris* publicaba aquel mismo mes: “Nada vive aislado; el verdadero aislamiento es la muerte.” “Todo el mundo toma prestado a todo el mundo: este gran trabajo de simpatías es universal y constante.”⁵⁷ Morales Ladrón, en este sentido, demuestra —sacándonos de este callejón— que “a Villemain le siguieron muchas figuras como Philarète Chasles y Jean-Jacques Ampère, iniciando así todos ellos los estudios comparativos a caballo entre finales del siglo XVIII y principios del XIX”⁵⁸

⁵² Claude Pichois y André-M. Rousseau, *La literatura comparada*, cit., p. 14.

⁵³ *Ibidem.*, p. 15.

⁵⁴ Muḥammad Gunaymī Hilāl, *Al-adab al-muqāran*, cit., p. 11; Claude Pichois y André-M. Rousseau, *La literatura comparada*, cit., p. 15.

⁵⁵ Darío Villanueva, “La literatura comparada y enseñanza de la literatura” en *1616: Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, Vol. IX, 1995, p. 99.

⁵⁶ Aḥmad Darwīš, *Al-Adab al-muqāran bayn al-naẓariyya wal-taṭbiq*, cit., p. 18; y Claude Pichois y André-M. Rousseau, *La literatura comparada*, cit., p. 16.

⁵⁷ Claude Pichois y André-M. Rousseau, *La literatura comparada*, cit., p. 16.

⁵⁸ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 29.

A nuestro juicio, todo el mérito no puede ser atribuido a una figura determinada especialmente en los movimientos y tendencias literarios. Existen los que ponen el cimiento del castillo y quienes colocan los peldaños para construirlo eficazmente. No se puede ignorar el esfuerzo de ninguno. Por ello, queremos dejar constancia de que todos ellos han colaborado en cimentar y desarrollar la literatura comparada, cada uno en su época y desde su propia perspectiva.

Estos dos hombres según la opinión de la crítica se consideran los verdaderos padres de esta disciplina. Y gracias a Villemain, catedrático en La Sorbona, que empezó desde esta fecha a utilizarlo, la denominación de “la literatura comparada” se conoció por primera vez en Francia.

Ya en las líneas anteriores nos hemos ocupado de resaltar los orígenes y el nacimiento de este término que ha tenido —y todavía tiene— una suma importancia universal. Esta aproximación de descubrir el nacimiento y el desarrollo de la ciencia era indispensable porque el conocimiento de las bases nos ayudará en la comprensión de la situación actual de la disciplina. Ahora, y después de este recorrido alrededor del término, es preciso hablar del surgimiento de las tendencias u orientaciones que definen la literatura comparada como disciplina. A nuestro juicio, es significativo ofrecer su definición desde la perspectiva de las varias escuelas, que se ocuparon de ella.

¿Qué es la literatura comparada? Es una pregunta que han planteado muchos autores como Benedetto Croce, Charles Mills Gayley, Siegbert S. Prawer, Susan Bassnett, Pichois y Rousseau, entre muchos otros, y han tratado de revelar las definiciones que concuerdan con las perspectivas de diferentes tendencias. Según Morales Ladrón, debido a la amplitud de miras teóricas y prácticas, la literatura comparada no posee una metodología u objetivos determinados que pueden ser aceptados universal y unitariamente.⁵⁹ Creemos que el hecho de ofrecer una definición apresurada desde antes de abordar las opiniones de las diferentes escuelas y orientaciones es correr peligro. Solamente queremos dejar constancia por ahora de que la literatura comparada como disciplina es una nueva rama de los estudios literarios. Alrededor de este término todavía hay muchas discusiones y polémicas y, por ello, existieron varias teorías y las escuelas se diversificaron en la modalidad de su estudio, la determinación de sus temas, las dimensiones de su campo e, incluso, la metodología que se utiliza para abordar la literatura comparada. Por eso, nos pareció conveniente exponer brevemente las diferentes escuelas y orientaciones, resaltando su actitud conceptual frente a la literatura comparada.

⁵⁹ *Ibidem.*, p. 110.

II. CAPÍTULO SEGUNDO: LA LITERATURA COMPARADA EN OCCIDENTE:

Es sabido que dentro de la historia de la literatura comparada se suele hablar de dos grandes escuelas metodológicas: la francesa y la norteamericana. Estas dos escuelas recibieron muchas denominaciones por parte de la crítica. Así, Claudio Guillén rechaza utilizar el término “escuela” y lo considera impropio del siglo XX. Por su parte, prefiere hablar de la “hora francesa” para referirse a un periodo de tiempo en que predominó el ejemplo de los comparatistas franceses, y de la “hora americana”.⁶⁰ Aḥmad Darwīš emplea los términos: “El método histórico o la tendencia francesa” y “El método crítico o la tendencia americana”;⁶¹ pero a ‘Abdu ‘Abūd le parece conveniente hablar utilizando los términos “La escuela histórica” y “La escuela crítica.”⁶² Cada uno emplea la terminología personal que le parece adecuada, pero, al fin y al cabo, todas sirven para aludir la metodología de la escuela. Es decir, estos comparatistas dan los diferentes nombres a la disciplina porque cada nombre se refiere a una dimensión determinada de esta ciencia. Por ejemplo, escuela histórica se refiere a la preocupación de esta tendencia por el estudio de las relaciones históricas entre las obras, los autores o las diferentes literaturas, etc. La escuela crítica, por otra parte, no presta mucho interés a las históricas relaciones causales, sino llama al estudio crítico de la literatura sin detenerse ante los límites lingüísticos de las literaturas. No queremos emplear mucho tiempo sobre las posibilidades de utilizar una denominación u otra. Lo más importante es el concepto o la concepción específica que representa cada escuela.

A pesar de que estas dos escuelas —mencionadas anteriormente— constituyeron el centro fundamental de la disciplina, han existido otras orientaciones que han ofrecido sus aportaciones con respecto a esta ciencia. Nos parece oportuno presentar a continuación una idea sobre la disciplina desde el punto de vista de cada tendencia.

1. La escuela francesa:

Fijándonos en el adjetivo francés/a en la denominación de la escuela, se nos ocurre que éste se refiere al idioma con que se expresan o a la nacionalidad donde nació y creció la disciplina. Pero Morales Ladrón tiene una opinión contraria, al explicar que no se refiere al idioma ni siquiera a la nacionalidad, sino “más bien al tipo de orientación que adoptan en sus estudios comparativos y que les distingue de otros modelos de

⁶⁰ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, cit., p. 72.

⁶¹ Aḥmad Darwīš, *Al-adab al-muqāran bayn al-naẓariyya wal-taṭbīq*, cit., pp. 8 y 22.

⁶² ‘Abdu ‘Abūd, *Al-adab al-muqāran: muškilāt wa-afāq*, cit., pp. 77 y 79.

investigación.”⁶³ Así, cualquiera que siga las bases comparativas de esta escuela es un partidario de la escuela francesa, sea cual fuera su idioma o nacionalidad.

Nada consiguió su auge sin pasar por el camino usual: nacimiento, desarrollo y auge. El nacimiento, por supuesto, es el inicio del camino. Pero antes de ese nacimiento existen los factores que allanan la tierra válida para tal objetivo. En cuanto a la literatura comparada, las varias circunstancias históricas en que se encontraba el mundo entero ayudaron a la creación de esta criatura, que tuvo, luego, mucho éxito en diferentes partes del universo.

A este respecto, Morales Ladrón afirma que el concepto de la literatura comparada apareció en una época de la transición política: en Europa las naciones luchaban por su independencia del imperio otomano, del Austro-húngaro, de Francia o de Rusia, y por ello, resulta el surgimiento de los nuevos estados. De esta forma, cuando varias naciones buscaban su identidad, uniéndola a la cultura nacional y a la búsqueda de conceptos que definen el espíritu de una nación, en estos momentos se debatían las raíces literarias universales. La consecuencia de esta situación fue, sin duda alguna, que las comparaciones que llevaban a cabo implicaban la evaluación de una cultura y su posición siempre por encima o por debajo de otra.⁶⁴

Si miramos en el mapa geográfico francés a mediados del siglo XIX, se nos hace patente que Francia era un país rico con muchas colonias repartidas por todo el mundo y con una fuerte base industrial. Esta hegemonía institucional, cultural y del idioma la hizo creer en su superioridad y, por consiguiente, orientarse hacia las características nacionales, a través de estudiar el cambio cultural con Francia como portadora o receptora.⁶⁵ Como es sabido, la apertura a las diferentes culturas internacionales lleva al enriquecimiento del conocimiento humano y a la confirmación de la originalidad de cada cultura. En este sentido, Morales Ladrón, dice que “en una época en que los nacionalismos y las autodeterminaciones están jugando un papel fundamental en la configuración de los mapas geográficos, la literatura promueve cada vez más al intercambio de culturas y, en definitiva, la apertura de las fronteras. Es en este marco

⁶³ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 43; véase también Sa‘īd ‘Allūš, *Mukawināt al-adab al-muqāran fi al-‘ālam al-‘arabī* (Componentes de la literatura comparada en el Mundo Árabe) al-Šarika al-‘ālamīyya lil-kitāb, Beirut, 1987, pp. 81 y 98-99.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 21-22.

⁶⁵ Susan Bassnett, *Comparative literature: A critical introduction*, Oxford: Blackwell, 1993, p. 24, citado por: Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 44.

donde el comparatismo debe ejercer un papel primordial”⁶⁶ para explorar la conexión y la distancia, mejor dicho coincidencias y diferenciaciones culturales entre las distintas esferas.

También es conveniente referirnos a la Revolución Francesa que tuvo lugar a finales del siglo XVIII. Ésta se extendió para cambiar todos los sistemas políticos, sociales y dogmáticos, que prevalecían. Con todo esto debía cambiar también el concepto de la literatura tanto en producción como en estudio. La llave de este cambio se representó en que, según Rafael Molho, la idea de la estabilidad y la unión fue sustituida por la del movimiento y la diversidad; en lugar del interés por la historia vino el interés por el hombre; y en lugar de la existencia de la idea de la única verdad brotó la de la posibilidad de la existencia de varias verdades.⁶⁷ Entonces, son diversas verdades según la diversificación de las generaciones. No sólo los antiguos tienen la absoluta verdad, sino también los contemporáneos tienen una parte de ésta. Son varias verdades según la variedad de los pueblos y, por ello, no está relacionada solamente con el pensamiento griego o latino, sino cada nación y cada clima podría participar en la formación de esta verdad. En estas circunstancias debía salir a la luz la literatura comparada que se ocupa de resaltar las relaciones culturales entre las diferentes civilizaciones.

Antes de penetrar en la concepción de la disciplina desde el punto de vista francés, conviene esclarecer que de entre los pensadores más destacados de la escuela francesa podemos señalar a Joseph Texte, Ferdinand Brunetière, Ferdinand Baldensperger, Paul Van Tieghem, Jean-Marie Carré, Paul Hazard, Marcel Bataillon, Charles Dédéyan, Henri Roddier, Basil Munteano y Marius François Guyard, entre otros. Esta presentación nos hace concientes desde el primer instante de los nombres más representativos de la escuela francesa, además de facilitarnos la tarea de recopilar sus nombres de los diferentes libros de literatura comparada.

Vemos que es importante presentar, antes de nada, la disciplina desde el punto de vista de uno de los primeros interesados en el comparatismo. Joseph Texte, quien ocupó la primera cátedra de literatura comparada en la Universidad de Lyon en 1896, en “Los estudios de literatura comparada en el extranjero y en Francia”, trata de ofrecernos una aproximación a la disciplina diciendo: “las relaciones entre las distintas literaturas entre

⁶⁶ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 13-14.

⁶⁷ Aḥmad Darwīš, *Al-adab al-muqāran bayn al-naẓariyya wal-taṭbīq*, cit., p. 10.

sí, las influencias que ejercen y reciben, las influencias morales o meramente estéticas que se derivan de este intercambio de ideas, todo ello, en suma, constituye una materia de estudio todavía casi nueva y que, según creemos preocupará cada vez más a los historiadores.”⁶⁸ En la anterior cita de Joseph Texte observamos dos vetas muy importantes en las cuales se basan las teorías de la escuela francesa: las relaciones e influencias. Esta base será el germen de las perspectivas comparatísticas francesas que vienen desarrollándose poco a poco. A continuación averiguaremos la preocupación de los historiadores y críticos —utilizando las palabras de Texte— por la nueva materia.

Brunetière (1849-1906), por su parte, se esfuerza para servirse de las teorías científicas predominantes en el siglo XIX. En 1889 plantea su discurso en el que llama a la aplicación de la teoría de los géneros biológicos en la literatura. El llamamiento de Brunetière para aplicar la teoría de Darwin de la creación y desarrollo ha sido considerado como triunfo del positivismo y el científicismo del siglo XIX, términos que ya se hicieron anticuados. No se puede negar que su esfuerzo produjo el interés por las literaturas extranjeras para realizar la idea del estudio del género. Tampoco se puede negar que Brunetière ha sido de los primeros comparatistas que allanaron el camino para los posteriores. A pesar de todo, sus teorías han sido criticadas por los críticos contemporáneos debido a su puro positivismo e historicidad. Aḥmad ‘Abdel-‘Azīz apunta que el grave error de su teoría reside en proponer criterios fuera del discurso literario —no de su interior— como las relaciones históricas entre estos géneros y su regeneración cada una de la otra como la reproducción de los géneros animales.⁶⁹

Tanto Joseph Texte como Fernand Brunetière cuentan con teorías y prácticas totalmente positivistas, ya que éste había expuesto en su estudio *L'Évolution des genres dans l'histoire de littérature* (1890) los mismo métodos, principios y teorías positivistas comparando los géneros literarios con la supervivencia de la especie a modo de Darwin. Texte, discípulo de Brunetière, veía que el cosmopolitismo moderno debía interpretarse como la evolución gradual e inevitable del antiguo humanismo, es decir, resultó que la literatura europea se ha ido alimentando durante siglos de las antiguas tradiciones de Oriente, Grecia y Roma.⁷⁰ Del espíritu positivista se nutre Louis-Paul Betz, apoyando

⁶⁸ Joseph Texte, “Los estudios de la literatura comparada en el extranjero y en Francia”, en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit. p. 21.

⁶⁹ Aḥmad ‘Abdel-Azīz, *Naḥwa naẓariyya ẓādīdah liladab al-muqāran* (Hacia nueva teoría de la literatura comparada), vol. 1, maktabat al-anḥlu al-miṣriyya, al-Qahira, 2002, pp. 25-26.

⁷⁰ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 110.

las ciencias empíricas. Éste subraya que la comparación debe realizarse sobre el terreno seguro de los hechos, rechaza los métodos deductivos y renuncia a la especulación estética.⁷¹ Posteriormente, la actitud de Brunetère y sus discípulos ha sido fuertemente criticada por su demasiado positivismo.

El representante más destacado fue, sin lugar a dudas, Ferdinand Baldensperger, que, en 1901, ocupó la cátedra de Texte en Lyon; en 1902, publicó una nueva edición ampliada de la bibliografía de Betz y desde 1910 ejerció como profesor en la Sorbona. Allí, Baldensperger fundó al principio sólo y luego en colaboración con Paul Hazard y Paul Van Tieghem el *Institut des Littératures Modernes et Comparées* que constituía el verdadero lugar del comparatismo mundial. En 1935 Baldensperger se marchó a Estados Unidos con el fin de impartir enseñanza en la Universidad de California. Su estancia en Estados Unidos dio nuevos impulsos al comparatismo americano, cuya importancia histórica no debe menospreciarse en modo alguno. Cuando éste había viajado, Jean-Marie Carré le sustituyó en Francia.⁷²

Según Weisstein, las teorías de Baldensperger representaban el evangelio de la escuela francesa hasta el momento en que aparece el libro de Paul Van Tieghem titulado *La littérature comparée* (1931).⁷³ En la introducción al primer número de *Revue de littérature comparée* (1921), que fue traducida posteriormente al español por María José Vega bajo el título “La literatura comparada: la palabra y la cosa”, Baldensperger resume sus teorías acerca de la ciencia y aborda las perspectivas de Texte, Gaston Paris y Brunetière, que le parecen anticuadas. Cuando analiza la teoría de la evolución de Brunetière, basa sus objeciones en la teleología de la evolución, la cual progresa mecánicamente de la causa al efecto, anulando por completo la espontaneidad creadora.⁷⁴

“Al asignar a los géneros literarios una especie de necesidad y al atribuirles una existencia independiente, este gran hombre creó unas entidades a las que el pasado quedaba sometido mediante un finalismo que la realidad no justificaba.”⁷⁵

⁷¹ Manfred Schmeling, “Introducción: literatura general y comparada, aspectos de una metodología comparatista” en: Manfred Schmeling (Ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Alfa, 1984, p. 8.

⁷² Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 68-69.

⁷³ *Ibidem.*, p. 69.

⁷⁴ *Ibidem.*, p. 69; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluh wa-taṭawwuruh wa-manāhiyuh*, cit., p. 74.

⁷⁵ Ferdinand Baldensperger, “La literatura comparada: la palabra y la cosa”, en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., p. 58.

Baldensperger excluye de los ámbitos de la disciplina la historia de los temas, la búsqueda de fuentes, los paralelos y el punto de vista sociológico de Taine o evolutivo de Brunetière, dedicando su interés para el estudio de los motivos y la genética o la morfología artística, que era su tema predilecto. Baldensperger, tal como Van Tieghem, ha prestado atención a la fama, el éxito o la difusión de la obra literaria. Pues, se trata de un medio metodológico para medir la popularidad de una obra determinada, en que se emplean informaciones puramente estadísticas.⁷⁶ La influencia de un autor o una escuela procedentes de una literatura sobre otra constituía el eje de la disciplina, hecho por el cual Baldensperger escribe *Goethe en France*, donde estudia la fama, la traducción, la crítica, la imitación y la influencia de un escritor en otra literatura.

Ferdinand Baldensperger, reconocido como líder de la escuela francesa, en la introducción de su artículo programático al primer número de la *Revue de littérature comparée*, no intenta dar una expresa definición de la disciplina, pero según Wellek, él estaba de acuerdo con la limitación implícita del término: a él le parecía inútil utilizar comparaciones que no involucren encuentros reales que han creado una independencia.⁷⁷ Ya vemos que, aunque Baldensperger ajustaba las cuentas a las opiniones de Texte, Gaston Paris y Brunetière, no se aparta de las estrechas perspectivas que condicionan la existencia de una relación de influencia entre autores o literaturas.

Es oportuno referirnos, después del “grand old man” de la literatura comparada francesa: Baldensperger, a Paul Van Tieghem. Éste ha sido el primero que abordó el estudio de la disciplina de un modo sistemático y metodológico en su famoso manual *La Littérature comparée*. Desde 1911 participó en la *Revue de Synthèse Historique*, donde publicaba las novedades que aparecen cada año en el ámbito de la literatura comparada.⁷⁸ En *La Littérature comparée* (1931), Paul Van Tieghem defendió los estudios comparativos de tipo binario, excluyendo la literatura oral y el folklore de la literatura comparada. A lo largo de su libro se puede observar el apoyo a los análisis de fortuna, éxito o influencia, que irían dirigidos principalmente hacia el estudio de fuentes que demuestran la influencia de una literatura sobre otra.⁷⁹ De otra forma, Van Tieghem

⁷⁶ Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāhiyuh*, cit., pp. 74, 270 y 330; Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 70.

⁷⁷ René Wellek, “The name and the nature of comparative literature”, en *Discriminations: further concepts of criticism*, cit., p. 16.

⁷⁸ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 72-73.

⁷⁹ Paul Van Tieghem, *la littérature comparée*, 1931, Paris: Armand Colin, 1951, p. 57. citado por Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 43-44; citado también por Gilbert Chaitin, “Otriedad. La literatura comparada y la diferencia” en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit. p. 149.

identificaba la literatura comparada con el estudio de las influencias, considerando que “el objeto de estudio de la literatura comparada debía ser el examen de las influencias literarias internacionales.”⁸⁰ En estos años, y precisamente en 1939, el interés fundamental de los estudios de la literatura comparada radicaba en la “historia de los intercambios literarios internacionales, y particularmente investigación de fuentes e influencias, individuales o generales, estudio de temas y motivos, historia general de la literatura occidental, de sus grandes épocas y de sus géneros literarios.”⁸¹ Examinando todo lo que venimos apuntando sobre la disciplina, nos damos cuenta de que “nos encontrábamos pues con un decidido y exagerado interés por descubrir el origen de cierto tema, pensamiento, estructura formal, etc. No sólo se trataba de un tipo de estudio que se apartaba mucho de la obra literaria en sí, sino que se perdía en una espinal de datos que aspiraban a subir aguas arriba hasta hallar el nacimiento original de la idea.”⁸²

Hemos visto hasta entonces que el concepto de la literatura comparada, desde el punto de vista francés, favorece, como elemento fundamental de la disciplina, la confirmación de las relaciones de hecho. Estas relaciones deben ser binarias y, al mismo tiempo, literarias. Sí el ámbito se amplía para abarcar más de dos literaturas, la escuela francesa no lo incluye dentro de la literatura comparada, sino en la literatura general.

El libro de François Guyard que apareció en 1951 titulado *La Littérature comparée* se considera un buen resumen de los ámbitos y métodos de la investigación en esta disciplina. Guyard afirmó que “la literatura comparada es la historia de las relaciones literarias internacionales. El comparatista se detiene en las fronteras, lingüísticas o nacionales, y observa los intercambios de temas, de ideas, de libros o de sentimientos entre dos o más literaturas.”⁸³ En esta definición el comparatista rastrea la transmisión de los temas, ideas, libros o sentimientos, limitando este intercambio entre las fronteras lingüísticas de dos o más literaturas. También se aprecia que dicho intercambio debe ser solamente entre los géneros literarios, y si lo sobrepasara para comprender otras esferas de la expresión artística, no se contaría de entre los estudios comparativos. El avance metodológico que podemos apuntar aquí es sacar el

⁸⁰ Eugenio Maqueda Cuenca, “Jaime Gil Biedma a la luz de Robert Langbaum”, en: Genara Pulido Tirado (Ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, Jaén, Universidad de Jaén, 2001, pp. 67-68.

⁸¹ Claude Pichois y André-M. Rousseau, *La literatura comparada*, cit., p. 24.

⁸² Eugenio Maqueda Cuenca, “Jaime Gil Biedma a la luz de Robert Langbaum”, en: Genara Pulido Tirado (Ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, cit., p. 68.

⁸³ Marius François Guyard, *La literatura comparada*, traducción de Enrique Badosa, Vergara editorial, Barcelona, 1957, p. 16.

comparatismo de la limitación en la relación binaria para comprender “dos o más literaturas” nacionales. Pero, como aparece claro, todavía el comparatismo francés está metido en el tratamiento de los intercambios y las relaciones literarias.

Es importante poner de relieve que François Guyard, en el epílogo a la segunda edición de su libro, vio necesaria la modificación de su punto de vista. La adición de novedades teóricas se hizo obligatoria ante la evolución acaecida en esos años. Según Ulrich Weisstein, esta modificación iba a ampliar “la legitimación de las teorías defendidas por René Etiemble y Robert Escarpit.”⁸⁴ O sea, en la primera edición de 1951 seguía fiel a su maestro Paul Van Tieghem, que defendía los *rapports de fait*, mientras que en la de 1961 hace concesiones a la nueva tendencia encabezada por René Étiemble.

En el prólogo del libro anteriormente citado, Jean-Marie Carré revela que la preocupación fundamental de la literatura comparada reside en mostrar las influencias que se manifiestan al cruzar las fronteras de las literaturas nacionales. La literatura comparada, según este comparatista, “es una rama de la historia literaria: es el estudio de las relaciones espirituales internacionales, de los contactos reales que han existido... entre las obras, las inspiraciones y aun entre las vidas de los escritores que pertenecen a literaturas diversas.”⁸⁵

Ya, sin rodeos, queremos dejar constancia de que la literatura comparada como disciplina se ha consolidado en Francia gracias a los esfuerzos de algunas figuras como Joseph Texte, Fernand Baldensperger, Van Tieghem, Jean-Marie Carré y François Guyard, que asumieron la responsabilidad y llevaron la antorcha de poner los primeros peldaños y las formulaciones principales de la aproximación a la literatura comparada. También queremos salir del nido de estos eruditos comparatistas con la comprensión de lo que es la literatura comparada desde su punto de vista.

El paradigma de la literatura comparada consiste en el estudio de la influencia de un autor o una escuela procedentes de una literatura sobre otra u otras literaturas del ámbito más próximo a ella. Creemos que el modelo de esta modalidad de investigación es el libro de Baldesperger *Goethe en France*.⁸⁶ Desde las primeras investigaciones, la literatura comparada se fue dedicando a la historia literaria, mostrando esquemas de

⁸⁴ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 31.

⁸⁵ Jean-Marie Carré, “Prólogo” a: Marius François Guyard, *La literatura comparada*, cit., p. 8.

⁸⁶ Darío Villanueva, “La literatura comparada y enseñanza de la literatura”, en *1616: Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, cit., p. 99.

conexión e influencia, al igual que al estudio de las relaciones entre la literatura y la sociedad.⁸⁷ En este ámbito se puede estudiar temas, por ejemplo, como la influencia de la poesía erótica árabe sobre el movimiento de los poetas trovadores en Europa durante los siglos XII y XIII.⁸⁸ En líneas generales, los teóricos franceses interesan principalmente por el estudio de las relaciones de influencia y efecto que existen entre el elemento *A* o emisor y el elemento *B* o receptor.

La escuela francesa pone un gran énfasis en la búsqueda de temas, actitudes o técnicos paralelos de un autor o un grupo, con el fin de desarrollar estudios no sólo de influencias —aunque éste fue siempre el aspecto central—, sino también de fuentes, imitación, transmisión, difusión, fortuna, comunicación, reputación o pervivencia. De este modo, la literatura comparada es un sinónimo equivalente al estudio de influencias.⁸⁹ Por nuestra parte, no rechazamos este tipo de estudios comparativos porque conocemos que tiene un valor histórico-literario, ya que su única misión es indagar las fuentes, transmisiones, causas, influencias, etc. Pero aspiramos a que el comparatista condense una parte de esfuerzo a las dimensiones estéticas que tienen los textos, existió la relación histórica o no. Lo que rechazamos es el restringimiento o limitación a incluir en los ámbitos de la disciplina solamente estos estudios de influencia.

A fin de cuentas, el concepto de influencia en el ámbito de la literatura comparada representa, según la perspectiva francesa, una de las definiciones más importantes para aproximarse a la disciplina. A este respecto, Ulrich Weisstein afirma que “uno de los términos clave de toda investigación comparativa es el de influencia, ya que por su propia naturaleza presupone la existencia de dos productos: la obra de partida y la obra sobre la que influye.”⁹⁰ Por la importancia que suponen los estudios comparativos de influencia estamos totalmente acordes con el valor y el mérito literarios que tiene este tipo de estudios. Pero “para dedicarse a la literatura comparada se necesitaba una mayor amplitud de miras y dejar de lado las posturas provincianas”, o sea, las influencias se pueden estudiar “pero no con la única intención de imponer la superioridad de una

⁸⁷ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 27.

⁸⁸ Véase, a este respecto, el artículo de Aḥmad Darwīš, “Qaḍiyyat al-Taʿtīr al-ʿarabī ‘lā šuʿarā’ al-trubador” (La cuestión de la influencia árabe en los poetas trovadores) en *Dirasāt ‘arabiyya wa-islāmiyya* (Estudios árabes e islámicos), núm. 1, Octubre, 1983.

⁸⁹ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 44.

⁹⁰ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 157.

literatura sobre otra,”⁹¹ incluyendo otras actividades comparatistas como vamos a ver la ampliación que introdujo la escuela norteamericana y las nuevas orientaciones.

A este respecto, compartimos la opinión de Sīza Qāsim al referirse a la inclinación de la escuela francesa hacia una dirección histórica en la cual se preocupa solamente por las relaciones culturales, históricas o las del la historia del pensamiento. Así la escuela francesa se apartó mucho de los estudios textuales.⁹² Cuando Henry Remak viene cuestionando en las teorías de la escuela francesa, subraya la evidencia de las raíces positivistas desde las cuales se parten los franceses. Éste pone al descubierto las convicciones de la escuela francesa diciendo:

“Los franceses tienden a favorecer aquellas cuestiones que pueden resolver a partir de la evidencia de los hechos (que, a menudo, implica el uso de documentación personal). Tienden también a excluir la crítica literaria de la literatura comparada. Desconfían en los estudios que «simplemente» comparan, que «simplemente» revelan analogías y diferencias. Carré y Guyard advierten incluso contra los estudios de influencia por ser demasiados vagos e inciertos y preferirían que nos concentráramos en problemas de recepción, en los intermediarios, en los viajes al extranjero y en la actitud hacia un país que revela la literatura de otro país en un periodo determinado. A diferencia de Van Tieghem, recelan también las vastas síntesis de la literatura europea porque corren el riesgo de caer en la superficialidad, en las simplificaciones peligrosas y en la metafísica resbaladiza.”⁹³

Por su parte, Claudio Guillén no acepta el método de la escuela francesa por tres insuficiencias principales que han limitado los ámbitos de los estudios comparativos. Estas tres objeciones son: primeramente, la adopción de la escuela francesa a un método o “una concepción positivista de las influencias literarias.” Esta crítica “tendía confundir la influencia como suceso biográfico o genético con el paralelismo textual o la alusión de una obra a otra”; en segundo lugar, se refiere a la obsesión genética o la búsqueda de la causalidad: el buscar de qué viene de qué. Claudio Guillén, afirma que esta obsesión fue resultado de una mala lectura de Auguste Comte que decía:

“Todos saben, en efecto, que en nuestras explicaciones positivistas no tenemos en absoluto la pretensión de exponer las causas generadoras de los fenómenos, puesto que nunca conseguiríamos en tal caso sino hacer retroceder la dificultad; y de juntar las unas con las otras mediante relaciones normales de sucesión y similitud.”⁹⁴

⁹¹ Eugenio Maqueda Cuenca, “Jaime Gil Biedma a la luz de Robert Langbaum”, en: Genara Pulido Tirado (Ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, cit., pp. 66-67.

⁹² Sīza Qāsim, *Bina’ al-riwāya: dirāsa muqārana fi ṭulāṭiyyat Nayīb Mahfūz*, cit., p. 10.

⁹³ Henry H. H. Remak, “La literatura comparada: definición y función”, en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., pp. 89-90.

⁹⁴ A. Comte, *Cours de philosophie positive*, Paris, 1864^a I, 1, p. 17. citado por: Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, cit., p. 83.

La tercera de las insuficiencias de la escuela francesa, según Guillén, es su atomismo, puesto que intentaron abordar aspectos separados de la obra individual, mientras que “la obra ha actuado como unidad suficiente, absorbente y fascinadora”⁹⁵ y no como fragmentaciones.

Claudio Guillén, así como los miembros de la escuela norteamericana, niegan la visión positivista de los estudios comparativos y la afirmación en las relaciones causales, mostrando su rechazo de asentar el desarrollo de la disciplina sobre esta base. Estudiar las influencias y pretender llegar a conocer el origen de los hechos literarios, fuera evidente o no la conexión, representan, para Guillén, un problema paradigmático que no va a ocupar mucha importancia en el nuevo comparatismo. Por ello, Guillén se clasifica, como vamos a ver, dentro de la escuela norteamericana.

En conclusión, las ideas de la escuela francesa se conocieron como positivistas basadas en la filosofía de Auguste Comte, como históricas porque cuentan con las relaciones históricas entre individuos y pueblos y, finalmente, como tradicionales porque no permiten evitar los medios de influencia y su efecto. Esta metodología hizo que los partidarios de esta escuela limitan los estudios comparativos en determinados ámbitos. Así, excluyen de la literatura comparada las comparaciones que se realizan entre autores de la misma literatura nacional, así como las comparaciones entre dos escritores pertenecientes a diferentes lenguas sin que existiera la relación de influencia y efecto.

Cuando llegan las cosas a su auge, nada se espera más que la decadencia o la sustitución por otras en su lugar. Esto es lo que ha sucedido con las teorías de la escuela francesa: nacieron, desarrollaron y llegaron a la absoluta supremacía. Y ahora están esperando a alguien que ponga en tela de juicio o que despierte las sospechas acerca de sus actitudes inflexibles frente a la literatura comparada.

Muchos críticos afirman que a pesar de que los estudios de influencia han ocupado históricamente un lugar preponderante en la investigación comparativa, se ha cuestionado en las últimas décadas la validez de este tipo de aproximación por causa de

⁹⁵ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, cit., pp. 82-84.

extremidad que supone la función de las deudas literarias.⁹⁶ Por todo esto, se ha podido hablar a mediados del siglo XX sobre una crisis de literatura comparada. Una crisis que la escuela norteamericana, con su nuevo paradigma, pretende superar.

2. La escuela norteamericana:

La hegemonía de la escuela francesa fue indiscutible durante muchos años tanto en los Balcanes como en el Próximo y Lejano Oriente. Solamente desde hace muy poco tiempo y con la aparición de la “escuela americana” existieron algunos esfuerzos con el fin de conseguir cierta liberalización de las teorías ortodoxas.⁹⁷ El comparatismo francés, preocupado fundamentalmente por la búsqueda de fuentes e influencias, fue rechazado por los críticos posteriores que aplicaron una metodología más abierta y ecuánime en la elaboración de sus trabajos.⁹⁸ En palabras de Eugenio Maqueda Cuenca: “El estudio basado en las influencias fue superado gracias a que se aplicó una metodología menos restrictiva, en gran medida debido a las aportaciones de la escuela norteamericana.”⁹⁹ Estos esfuerzos aparecieron a mediados del siglo XX, es decir, después de casi un siglo de supremacía y dominio total de las ideas francesas acerca de la literatura comparada. Pero la aparición de las nuevas ideas comparatísticas no significó la anulación total de las teorías del comparatismo francés, ya que hasta este momento existen los estudiosos e investigadores que se aferran a dichos principios.

En resumen, frente a la tendencia francesa apareció el nuevo comparatismo americano que se centra principalmente en el acercamiento a la poética general o a la teoría de la literatura. Ahora no interesan tanto las influencias, los “rapports de fait”, los hechos confirmados de presencia de un autor o escuela de una literatura en otra, sino la convergencia de recursos, de planteamientos, de esquemas, de temas, etc. en literaturas alejadas entre sí sin que nos constate que ha existido una transmisión directa de esos elementos de una a otra.¹⁰⁰ Esta visión más abierta de la literatura comparada ha tenido resonancia en la segunda mitad del siglo XX, cuando existieron los comparatistas que hablan de la crisis de la disciplina. A este respecto, Eugenio Maqueda Cuenca declara la

⁹⁶ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 15.

⁹⁷ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 68.

⁹⁸ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 47.

⁹⁹ Eugenio Maqueda Cuenca, “Jaime Gil Biedma a la luz de Robert Langbaum”, en: Genara Pulido Tirado (Ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, cit., p. 69.

¹⁰⁰ Darío Villanueva, “La literatura comparada y enseñanza de la literatura” en *1616: Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, cit., pp. 99.

posición de la disciplina después de que sus teorías tradicionales han sido cuestionadas por la crítica posterior:

“Es conocido que la postura francesa fue denostada por la crítica posterior y que sus presupuestos no han sido tenidos en cuenta por la mayoría de los estudiosos para el desarrollo de la disciplina en los últimos años del siglo XX, puesto que se les acusó de excesivo positivismo, de quedarse en lo más superficial del estudio literario, en datos externos que no aportaban demasiado al mejor conocimiento de las obras y su gestación, ya que las influencias se estudiaban con el afán científico propio de la época, pero sin la profundidad necesaria. La escuela francesa había centrado su interés no sólo en el estudio de las influencias, sino que sus estudios se interesaban por la fortuna que había tenido un autor o una obra en otro país, el tipo de repercusión que había tenido, a través de que medios se había difundido.”¹⁰¹

Creemos que después de estas alusiones introductorias al nuevo comparatismo norteamericano, conviene referirse a los líderes más importantes de la escuela norteamericana. Cabe mencionar a Ihab H. Hassan, Harry Levin, René Wellek, Anna Balakian, Haskell M. Block, Charles Mills Gayley, Claudio Guillén y Joseph T. Shaw, Edward Sa'id, entre muchos otros. Estos comparatistas, aunque son de diferentes países, tuvieron la misma vocación de cambiar el rumbo de la disciplina para actualizar la concepción de la literatura comparada y sacarla del estrecho horizonte de las relaciones de hecho que existen, fuentes e influencias, etc.

Como uno de los grandes pioneros del comparatismo americano, René Wellek protesta contra la escuela francesa, exponiendo su actitud y la concepción ampliadora de la cual han venido defendiendo. Él afirma que:

“La tendencia de las relaciones de hecho que existen (el factualismo) fue heredada principalmente de las tradiciones generales del experimentalismo y el positivismo, apoyada en el cientificismo objetivo y la explicación causal. La actividad organizada de la literatura comparada en Francia no ha logrado más que la acumulación de una masa enorme de pruebas sobre las relaciones literarias, particularmente en la historia de la reputación (la fama) de obras de algunos escritores e intermediarios entre las naciones —viajeros, traductores y propagandistas.”¹⁰²

Wellek opina que el concepto de la causalidad en las obras literarias es algo discutible, puesto que la visión crítica no puede constarlo. Nadie puede asegurar que cierta obra artística fue la causa en la existencia de otra obra literaria. Además, la

¹⁰¹ Eugenio Maqueda Cuenca, “Jaime Gil Biedma a la luz de Robert Langbaum”, en: Genara Pulido Tirado (Ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, cit., p. 67.

¹⁰² René Wellek, “The name and the nature of comparative literature”, en *Discriminations: further concepts of criticism*, cit., p. 35.

tendencia de la explicación causal no puede lograr más que volver al pasado sin fin.¹⁰³ Como es patente, René Wellek, mejor dicho la escuela norteamericana, niega la explicación causal que no añade más que demostrar la relación histórica que existió entre dos autores o dos literaturas.

Esta actitud la confirma Morales Ladrón al hablar de la escuela francesa y sus teorías limitadas a tratar la búsqueda de los orígenes, de las raíces de las que partía cada escritor, para poder establecer la tradición y, con ella, un canon literario. Ladrón dice al respecto: “este tipo de orientación tenía un carácter positivista, que reducía el fenómeno literario a simples relaciones de causa y efecto, y fomentaba la conciencia nacional de una determinada literatura. Además, este tipo de análisis daba más importancia al estudio histórico de la literatura, relegando el valor estético a una posición menos importante.”¹⁰⁴ Es una continua búsqueda de la relación histórica que tiene una obra con otra, la influencia que ejerce una sobre otra o buscar los orígenes literarios del nacimiento de una obra. Estos estudios pertenecen más a la historia literaria y no a la literatura comparada porque se tratan de vueltas infinitas hacia el pasado. No hace más que la demostración sobre la relación que existía entre un autor y otro o una literatura y otra. A nuestro juicio, el comparatista debe prestar más atención al texto destacando los procedimientos estéticos de las cuales uno se distingue del otro.

En “The Name and Nature of Comparative Literature”, René Wellek determina su visión en el estudio de la disciplina. La perspectiva y el espíritu de la literatura comparada definen y justifican su distinción de la literatura general mejor que cualquier frontera divisoria, ya que se concentra en el estudio de todas las literaturas desde una perspectiva internacional, teniendo en consideración la unidad de todas las experiencias de la creación literaria. Partiendo de este concepto, la literatura comparada se conforma con el estudio de la literatura independiente de las fronteras lingüísticas, étnicas y políticas. Las fronteras del estudio no se determinan de una sola forma, ya que el comparatista se sirve tanto de la descripción, la diagnosis, la explicación y la evaluación como la comparación en su investigación. La comparación, asimismo, no puede ser restringida a los contactos históricos.¹⁰⁵

¹⁰³ Ibídem., p. 36.

¹⁰⁴ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 44.

¹⁰⁵ René Wellek, “The name and the nature of comparative literature”, en *Discriminations: further concepts of criticism*, cit., p. 19.

Contemplando las opiniones de Wellek, se puede observar que él rechaza restringir el estudio de la literatura comparada en el ámbito de dos literaturas. Asimismo, notamos su insistencia en que esta disciplina puede abarcar obras que no tienen relaciones históricas, teniendo en cuenta que estos estudios pueden llevar un valor estético y artístico no de menos importancia de los de la confirmación de los contactos históricos, imitación o influencia.

Se hace patente otra aportación que añade el comparatista norteamericano respecto a la ampliación de los ámbitos de la disciplina. Éste critica las teorías de la escuela francesa diciendo con respecto al sentimiento nacionalista desde el cual se parten los pioneros de la escuela francesa: “La motivación patriótica básica de muchos estudios de literatura comparada en Francia, Alemania, Italia y otros lugares, ha conducido a un extraño sistema de contabilidad cultural, un deseo de acumular méritos para la nación propia al demostrar que ha influido lo más posible en otras naciones.”¹⁰⁶ El estudio de las influencias y fuentes que siguió la escuela francesa produjo un espíritu de superioridad en las almas que pertenecen a la literatura influyente. Con respecto a este punto, ya hemos registrado que obviamente cualquiera que se interesa por el hecho de comparar siempre parte desde su propia cultura, literatura, tradición, etc. y no puede evitarlo porque es algo arraigado fuertemente en la mente de cada cual. Se puede incluir este tipo de estudios pero no con el único espíritu de imponer la superioridad de una parte sobre otra.

Wellek no era el único que criticó la esterilidad del concepto que ha determinado la escuela francesa para la literatura comparada, puesto que había otros esfuerzos. Pero el artículo de éste sobre “la crisis de la literatura comparada” ha venido para coronar dichos esfuerzos. Henry H. H. Remak, por su parte, determina el concepto de la disciplina diciendo que “es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de la relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (i. e., pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (i. e., política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana.”¹⁰⁷ Una inclinación justificada por su creencia de que toda la producción humana es un todo

¹⁰⁶ René Wellek, “La crisis de la literatura comparada”, en *Conceptos de crítica literaria*, cit., p. 216.

¹⁰⁷ Henry H. H. Remak, “La literatura comparada: definición y función”, en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., p. 89.

indivisible y que cualquier actividad humana está estrechamente relacionada con las demás actividades. Esta definición ha confirmado la inclinación de la escuela norteamericana hacia dos vetas esenciales que la distinguen del trabajo de la escuela francesa: la primera consiste en la inclusión de los estudios de la literatura y las diferentes artes de expresión dentro del comparatismo.¹⁰⁸ La segunda veta radica en que la literatura comparada puede ser más que binaria, por lo que los comparatistas norteamericanos salen del callejón donde el comparatismo ha sido arrinconado por la escuela de París. Es una de las concepciones más abiertas del comparatismo literario, que vino enunciando Henry Remak en 1961, desde la cual los confines del modelo comparatista se extienden a todas las modalidades de creación y estudio del humanismo y la sociología.

Con respecto a la segunda veta, es oportuno mencionar que René Wellek ha cuestionado la validez de los estudios que cuentan con las relaciones binarias. Él opina que “la literatura comparada en el estrecho sentido de las relaciones binarias no puede hacer una disciplina significativa,” ya que así tendría que tratar solamente con el intercambio entre literaturas y, por consiguiente, con fragmentos de la producción literaria. No permitirá el tratamiento de la labor individual de arte. Sería una disciplina estrictamente auxiliar de la historia literaria con una materia fragmentaria, esparcida y

¹⁰⁸ Con respecto al englobar de las relaciones entre la literatura y las demás artes de expresión dentro de los ámbitos de la literatura comparada, véase Emilia Pantini, “La literatura y las demás artes”, en: Armando Gnisci (Ed.), *Introducción a la literatura comparada*, traducción y adaptación biográfica de Luigi Giuliani, Editorial Crítica, Madrid, 2002, pp. 215-240, donde afirma que a finales de los años cuarenta del siglo XX se amplió el campo de la definición de la disciplina para incluir las relaciones entre las distintas áreas de expresión artística, “reconociendo así que las distintas manifestaciones artísticas mantienen espontáneamente entre sí fecundas relaciones, tal y como lo hacen las distintas literaturas dentro de las mismas civilizaciones.” (p. 216). Véase también René Wellek y Austin Warren que, después de referirse a la evolución particular que tiene cada una de las diversas artes, subrayan que “es indudable que guardan relación mutua constante, pero estas relaciones no son influencias que parten de un punto y determinan la evolución de las demás artes; han de entenderse más bien como complejo esquema de relaciones dialécticas que actúan en ambos sentidos, de un arte a otro y viceversa, y que pueden transformarse completamente dentro del arte en que han entrado. [...] Hemos de entender la suma total de las actividades culturales del hombre como todo un sistema de series que evolucionan por sí mismas, cada una con su conjunto de normas propias, que no son forzosamente idénticas a las de la serie vecina.” (René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, cit., p. 161). Sin embargo, Claudio Guillén habla con mucha cautela y se pregunta ante la inclusión de esta área en los estudios de la literatura comparada: “¿el estudio de las relaciones entre la literatura y las demás artes desemboca en el comparatismo literario propiamente dicho —objeto del presente libro— integrándose en él? En algunos casos pienso que sí, sin que haya por lo tanto cambio de jurisdicción, ni que ello suponga un espacio real teórico distinto, equilibradamente interartístico. El centro de gravedad sigue siendo la literatura.” (Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, cit., p. 130). Partiendo de que cada uno puede abordar el tema con el arte que sabe manejar —la literatura, la música, la pintura, la escultura, etc.— y, al final, todos revelan el tema con más o menos rigurosidad, consideramos que el estudio de las relaciones entre la literatura y las demás artes puede formar parte de los ámbitos de la literatura comparada. Además, puede añadir otras áreas de conocimiento humano y ampliar el horizonte del comparatista.

sin su propio método peculiar.¹⁰⁹ En resumen, “mientras los comparatistas franceses intentaban situar la literatura comparada entre unos confines y límites precisos, Remak y sus colegas proponen una definición que deliberadamente transgrede cualquier tipo de límites o fronteras.”¹¹⁰

En la misma línea, René Wellek y Austin Warren critican la limitación de la escuela francesa a tratar temas de influencia y efecto diciendo que de esto resultaría la acumulación de pruebas y demostraciones sobre relaciones históricas que tiene una obra con otra o un escritor que su análogo. “La comparación de literaturas, si se desentiende de las literaturas nacionales totales, tiende a restringirse a problemas externos de fuentes e influencias, renombre y fama. Tales estudios no permiten analizar y juzgar una determinada obra de arte...”¹¹¹

Su concepto, entonces, es comprensivo. “En práctica, el término «literatura comparada» ha abarcado y abarca todavía esferas de estudio y grupos de problemas bastante distintos. Puede significar el estudio de la literatura oral, particularmente de temas populares y su migración; de cómo y cuando entraron en la literatura «cultura», en la literatura «artística»”¹¹² Otra aportación ampliadora en el ámbito de la disciplina es la que añaden René Wellek y Austin Warren. La literatura oral o el folklore eran totalmente excluidos de los estudios comparativos, según la opinión francesa. Pero con la nueva visión norteamericana se aprecia la inclusión de este tipo de estudios en la literatura comparada.

Es imprescindible poner de manifiesto otra contribución conceptual de la escuela norteamericana. Pues mientras que las diferentes definiciones de los comparatistas franceses defienden comúnmente la condición de traspasar las fronteras lingüísticas o nacionales para realizar el estudio comparativo de literatura, el comparatismo americano, con el checo René Wellek a la cabeza, considera que los estudios comparativos efectuados entre autores pertenecientes a una misma literatura pueden ser incluidos dentro de los ámbitos de la literatura comparada.¹¹³ Comparar dos obras o dos autores de la misma literatura nacional era excluido totalmente el comparatismo francés, pero su puesta en vigencia a manos de los comparatistas americanos ha abierto otro ámbito para

¹⁰⁹ René Wellek, “The name and the nature of comparative literature”, en *Discriminations: further concepts of criticism*, cit., p. 17.

¹¹⁰ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 70.

¹¹¹ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, cit., p. 60.

¹¹² *Ibidem.*, p. 58.

¹¹³ *Ibidem.*, pp. 57-65.

la literatura comparada. ¿Se considera una auténtica adición en el campo de la literatura comparada? Parece desde el primer instante que no merece la pena establecer dicho tipo de comparaciones porque no añade al conocimiento comparatístico nada de valor. Pero la literatura comparada, a nuestro parecer, es un arte, que debe ser ejercido dentro y fuera del marco nacional para explorar lo común y lo diferencial entre los literatos de la misma tradición o de la misma cultura.

En resumen, los partidarios de la escuela norteamericana han visto en la limitación de los ámbitos de la literatura comparada a la investigación en las fuentes, influencias y efectos y las relaciones, una forma mecánica y estéril de estudiar la literatura porque aborda los textos en sus relaciones externas, dejando a un lado las relaciones internas. Desde su punto de vista, esta metodología pertenece más a la historia de la literatura y no se considera como un análisis de la misma. Además de todo esto, destacaron los peligros del nacionalismo, o sea, la partida de los franceses desde objetivos nacionales en los que intentaban esclarecer la importancia y el valor que tiene una literatura nacional sobre otra. Por todo esto, los comparatistas norteamericanos, en primer lugar, han llamado a la liberalización de la investigación en las relaciones de hecho que confirman las influencias recíprocas entre autores o literaturas, puesto que opinan que la existencia de estas relaciones históricas no es necesaria para realizar la comparación. La escuela norteamericana ha intentado, en segundo lugar, a centrar más en los textos y resaltar la estética de los mismos. En tercer lugar, el comparatismo norteamericano abrió la puerta para incluir otras artes y ciencias para que la comparación sea entre una literatura y otra o una literatura y otros campos de la expresión humana como la religión, las artes, la filosofía, la historia, las ciencias sociales, etc.

En líneas generales, el comparatismo francés se basaba en algunas teorías que parecieron, más tarde, rígidas restricciones para los representantes de la escuela norteamericana, por lo que éstos intentaron superarlas. De entre estas limitaciones — como se deduce de la exposición de las perspectivas pertenecientes a ambas escuelas— podemos señalar a su insistencia en que la comparación se establece entre obras de lengua distinta y no entre culturas diferentes, mientras que los norteamericanos intentaron pasar esta barrera para que se realice la comparación entre obras de diferentes culturas, incluso si se asocian en la una misma lengua o una misma tradición; según la escuela norteamericana, la comparación puede ser entre diferentes tipos de expresión artística como la pintura, la escultura, arquitectura, música, etc. y su relación con la literatura, a diferencia de lo que opinaban los comparatistas franceses; introducir la

tradición oral o el folklore dentro del ámbito comparativo, hecho que rechazaban los franceses; y, por último, la confirmación en cultivar el comparatismo dentro de la literatura nacional, algo rescatado el comparatismo francés.

3. Nueva tendencia francesa:

Así quisimos empezar esta parte: nueva tendencia francesa. De entre las filas de la escuela francesa tradicional debían salir algunos revolucionarios para rebelarse contra los principios tan rígidos que ha puesto ésta. Porque la nueva tendencia en el comparatismo francés fue una reacción del espíritu norteamericano, nos pareció conveniente ponerla en esta orden. O sea, hemos separado entre la escuela francesa tradicional y la nueva tendencia con la escuela norteamericana porque la segunda fue una reacción de la última. Es decir, la nueva tendencia francesa brotó como reacción de las teorías de la escuela norteamericana, que aparecieron a mediados del siglo XX.

En los últimos años se observó un desarrollo nítido en los estudios comparativos en Francia. A lo mejor sucedió esto gracias a las críticas de los eruditos de la escuela norteamericana y al desarrollo de las nuevas orientaciones en el estudio de la literatura. Todo esto dirigió la escuela francesa hacia nuevo rumbo.

Fue René Étiemble, catedrático de la Sorbona, uno de los que tomaron la iniciativa para lanzar un ataque de los más valientes contra las limitaciones demasiado rígidas del comparatismo impuestas por la escuela de París. Étiemble atacó los límites demasiado estrechos del comparatismo francés, que hasta el momento se había limitado al estudio exclusivo de las relaciones de hecho de las literaturas europeas, y sólo desde la etapa renacentista hasta la contemporánea, ignorando la literatura medieval.¹¹⁴ En 1963, aparece el libro de René Étiemble *Comparaison n'est pas Raison*, en el que defiende la ampliación de los estudios comparatísticos más allá del ámbito europeo para incluir otras literaturas y culturas, las antiguas como las modernas, como las del Lejano Oriente, el Mundo Árabe e Islámico y la cultura africana y recomienda el estudio comparado de la métrica, la estilística, las metáforas y la poética, así como el análisis comparativo de las estructuras y los problemas de la traducción.¹¹⁵ Como se observa en la nueva

¹¹⁴ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 74.

¹¹⁵ Ibidem., p. 76; Aḥmad 'Abdel-Azīz, *Naḥwa nazariyya ḡadīdah lil-adab al-muqāran* (Hacia nueva teoría de la literatura comparada), vol. 2, maktabat al-anḡlu al-miṣriyya, al-Qāhira, 2002, pp. 9-10; Maḥmūd Ṭaršūna, *Madjal ilā al-adab al-muqāran*, cit., pp. 7 y 29. Referente a la traducción y la literatura comparada, Marina Guglielmi ha tratado el tema poniendo énfasis en la importancia de esta área. Afirma

perspectiva de la cual viene defendiendo Étiemble, el nuevo rumbo representa una liberalización de los principios ortodoxos de la escuela conservadora tradicional. Creemos que la evolución en las teorías francesas con respecto a la concepción de la disciplina se debe principalmente a las de la escuela americana que ha desarrollado el ámbito de estudios de literatura comparada abriendo la puerta de par en par, prestando más atención a la literariedad de los textos, además de sobrepasar la comparación entre los textos literarios para introducir otras artes y ciencias influidas por los mismos factores y, por consiguiente, compararlas con la producción literaria.

Según Maḥmūd Ṭaršūna, René Étiemble vio la existencia de una crisis de literatura comparada. Pero, a su juicio, la aparición de una nueva orientación no debe conducirnos a la ruptura con otra más antigua. Ambas se integran y la concentración en la literariedad de los textos no nos hace prescindir de la investigación en las influencias. Pues, a su parecer, es natural que la investigación en las fuentes lleve a la valoración y degustación de los efectos. Por ello, la investigación histórica y la contemplación crítica o estética llevan necesariamente a una poética comparada.¹¹⁶ Lo que nos hace decir que René Étiemble combinó dos esencias para que sea el término más abarcador y comprehensivo.

De todos modos, se han añadido nuevas perspectivas a las que tenía la escuela tradicional, prestando más atención al análisis textual que, a nuestro juicio, explora los puntos de originalidad y los de renovación al mismo tiempo. La métrica, la metáfora, la estructura, etc. no tienen que ver con la historia de las relaciones internacionales que ha venido creciendo bajo la tutela de la escuela francesa, puesto que intentaban dedicar la literatura comparada en un marco puramente histórico.

que “la traducción produce un efecto extraordinario: el rejuvenecimiento, la renovación, la revitalización y el renacimiento de las literaturas. La capacidad de la obra traducida de absorber los elementos vitales del suelo al que ha sido llevada le permitirá mostrarse en la plenitud de su significado, incluso más allá del sentido originario.” El texto, entonces, está puesto entre la genialidad y la originalidad del autor, por una parte, y, por otra, el esfuerzo y la habilidad del traductor que busca un lenguaje transparente capaz de demostrar cuanto más mejor al del autor. Existen varias aproximaciones a la traducción y su relación con la literatura comparada como “las ideas de fidelidad o infidelidad de la traducción, ancladas en la investigación lingüística, para afirmar la esencia intertextual de la traducción y su autonomía respecto al original.” (Marina Guglielmi, “La traducción literaria”, en: Armando Gnisci (Ed.), *Introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 316-317 y 321). El comparatista, además, puede prestar atención a la problemática de la recepción, en cuanto al texto original y la traducción, aclarando la situación social y cultural que ciertamente influyen en la recepción del texto.

¹¹⁶ Maḥmūd Ṭaršūna, *Madjal ilà al-adab al-muqāran*, cit., p. 29.

Poco después, aparece el libro de Claude Pichois y André-M. Rosseau, *La literatura comparada* (1967), que representa un notable desarrollo en los estudios comparativos y un nuevo intento de renovación conceptual de esta disciplina. Pichois y Rosseau nos ofrecen una nueva definición de la disciplina diciendo:

“La literatura comparada es el arte metódico, mediante la indagación de los lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de acercar la literatura a los otros dominios de la expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí, distantes o no en el tiempo o en el espacio, con tal que pertenezcan a varias lenguas o a varias culturas, aunque éstas formen parte de una misma tradición, con el designio de describirlos, de comprenderlos y de saborearlos mejor.”¹¹⁷

Esta definición ha ampliado los campos de la literatura comparada y ha añadido a ellos otras renovaciones que no tenía la escuela francesa tradicional, ya que, con esta nueva perspectiva, la literatura comparada se ha liberado de las restricciones de la influencia y efecto, añadiendo otros ámbitos más amplios. Pues, su nuevo paradigma abarcará la investigación en las relaciones de analogía, parentesco o influencia. A Pichois y Rousseau, también, se debe la iniciativa de hablar sobre el acercamiento de la literatura a las otras actividades del conocimiento humano. El comparatismo francés no prestó atención a este tema sino con la aparición del libro de Pichois y Rousseau en el que se puede leer:

“Las artes se dirigían al hombre en general; la literatura, a despecho de las traducciones, a grupos limitados; las primeras a los sentidos, la segunda al espíritu. Entre estos extremos, resultan egresas concisas y reveladoras el aclarar el significado de un libro o de una escuela literaria por su contexto artístico, incorporar la iconografía y las ilustraciones musicales a la historia literaria, estudiar el nacimiento y desarrollo de la crítica de arte, comparar la poesía y la música, el teatro y la arquitectura, hacer resaltar sus correspondencias y afinidades.”¹¹⁸

Es una definición comprehensiva que puede abarcar varias dimensiones en el comparatismo entre obras. Solamente “cada cual no tiene más que cercenar de esta definición lo que le parezca oportuno o superfluo para llegar a su propio retrato.”¹¹⁹ Pero, a pesar de la abarcadura de la definición a muchos ámbitos, se puede notar, al mismo tiempo, la conservación de algunos principios de la escuela francesa tradicional. Así, por ejemplo, en esta definición se subraya que el ámbito de la literatura comparada es el de “varias lenguas o varias culturas”, una posición contraria de la “extrema posición del comparatismo americano, según la cual la literatura comparada también se

¹¹⁷ Claude Pichois y Andre-M. Rousseau, *La literatura comparada*, cit., p. 198.

¹¹⁸ Ibidem., p. 154.

¹¹⁹ Ibidem., p. 198

ejerce dentro de una literatura nacional, mientras que para los europeos el paso de la frontera lingüística o cultural es una condición *sine qua non*.”¹²⁰

En este punto podemos decir que la nueva tendencia ha ocupado un lugar intermedio entre la escuela francesa tradicional y la norteamericana, ya que la escuela de París, como hemos visto, pone énfasis en que el comparatismo debe ser entre literaturas de diferentes lenguas, mientras los teóricos americanos han introducido en los ámbitos de la literatura comparada el estudio de literaturas de varias lenguas o distintas culturas, así como la comparación que se establece dentro de una literatura nacional. Los nuevos comparatistas franceses, sí, ampliaron el ámbito de la disciplina haciéndolo entre “diferentes lenguas o varias culturas” como la comparación, por ejemplo entre la literatura inglesa y la americana. Pues aunque se asocian en la misma lengua, la cultura es diferente. Pero no quisieron, al mismo tiempo, ejercer el comparatismo dentro de la misma literatura nacional.

No podemos pasar por alto las críticas que ha dirigido Ulrich Weisstein al libro mencionado anteriormente. Weisstein menciona que en este trabajo no se precisa con exactitud la aportación individual de cada autor. Además, si comparamos el índice del libro de Van Tieghem con el trabajo de éstos, no encontraremos muchas novedades. Así, en ambos manuales se expone la historia de la disciplina en la primera parte o el primer capítulo del libro. A lo largo de las otras partes del libro de Pichois y Rousseau hay una notable correspondencia con las del manual de Van Tieghem, lo que significa que viene a defender un punto de vista anticuado, empleándose también una terminología un tanto pasada de moda.¹²¹ Esta actitud de Ulrich Weisstein, nos hizo volver seriamente otra vez al libro de Pichois y Rousseau para averiguar la objeción del primero. Los autores han dividido su libro de la siguiente forma:

- Capítulo I: Nacimiento y desarrollo.
- Capítulo II: Los intercambios literarios internacionales.
- Capítulo III: Historia literaria general.
- Capítulo IV: Historia de las ideas
- Capítulo V: Estructuralismo literario.

En el libro de Pichois y Rousseau, hemos notado que éstos han introducido en el estudio de la literatura comparada otros ámbitos con los cuales han ampliado los estudios de la investigación comparativa. De hecho, ellos han mantenido fieles a

¹²⁰ Ibídem., p. 199.

¹²¹ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 76.

algunos principios de la escuela tradicional, pero esto no significa negar su espíritu renovador. No podemos negar que estos autores han añadido al estudio de la disciplina otras teorías, puesto que el “estructuralismo literario” por el que ellos se interesan es un nuevo ámbito que la escuela tradicional no lo conocía. A este respecto, Aḥmad ‘Abdel-‘Azīz afirma que el interés por la morfología de la literatura se destaca en el marco del capítulo del “estructuralismo literario” del libro de Pichois y Rousseau, que aparece como extensión del interés de Étiemble por la comparación de la estructura, las metáforas y la métrica. Pero la ampliación de este ámbito, su consolidación y la explicación de muchos de sus cuestiones se deben a ellos. El objetivo de este llamamiento fue la realización de un estudio metodológico que utiliza la estadística, analiza los elementos y se profundiza para llegar a las estructuras, mejor dicho formas de escritura (lírica, dramática y narrativa) o expresión (los vocabularios, clichés, metáforas, tonos).¹²² Simplemente la insistencia de ambos autores brota de su convicción de la obligación de “amar las bellezas del lenguaje y sentir la vida interior de las obras.”¹²³ Tampoco podemos negar su conservación de algunos métodos o algunas actitudes de la escuela histórica como “la historia de las ideas” o los intercambios literarios internacionales. Pichois y Rousseau nos ofrecen otra vez una definición más lapidaria y abarcadora en la que se puede apreciar que la literatura comparada ha tenido otros ámbitos de interés en los estudios comparativos, siendo válidos algunos conceptos de la escuela francesa tradicional.

“La literatura comparada: descripción analítica, comparación metódica y diferencial, interpretación sintética de los fenómenos literarios interlingüísticos o interculturales, por la historia, la crítica y la filosofía con el designio de comprender mejor la literatura como función específica del espíritu humano.”¹²⁴

La renovación en los ámbitos de las investigaciones comparativas en la escuela francesa ha variado tanto para suponer mayor interés por el receptor que por emisor. A este respecto, Subha Dasgupta afirma que esta escuela ha marcado sus líneas hacia diferentes direcciones: la primera reside en un nivel neutral de presencia o conocimiento de una determinada obra o autor; dentro del papel del emisor, se estudia la fortuna, reputación, difusión y radiación; referente al receptor, se interesan por la reacción, la crítica, la opinión, la orientación o la lectura; y en otros niveles, analizan los conceptos de reproducción, reflexión, el efecto de espejo, imagen, eco e incluso mutación. De esta manera, reintroducen nuevas líneas de investigación como la de la escuela de Constanza,

¹²² Aḥmad ‘Abdel-Azīz, *Naḥwa nazariyya ḡadīdah liladab al-muqāran*, vol. 1, cit., p. 118.

¹²³ Claude Pichois y Andre-M. Rousseau, *La literatura comparada*, cit., p. 178.

¹²⁴ Ibidem, pp. 200-201.

y aplican a sus estudios nociones como la de la estética de la recepción, el cambio de horizonte de expectativa o la función de la comunicación. En conclusión, en cualquier área que trabaje la escuela francesa estará haciéndolo desde una perspectiva triple: la intertextualidad, el contexto y la historia; un método que llegará a evolucionar hacia una descentralización o incluso un polisistema.¹²⁵

A pesar de todos los esfuerzos y renovaciones que han sido realizados por parte de los comparatistas de la nueva tendencia francesa, la perspectiva francesa se encuentra muy alejada todavía de la norteamericana. Por ello, Weisstein opina que “la consolidación de la literatura comparada sobre una base internacional no es nada más que un sueño realizable en un futuro más o menos lejano.”¹²⁶ De este modo, tenía que salir una tendencia reconciliadora, mejor dicho intermedia entre la escuela francesa tradicional, por una parte, con sus limitaciones y restricciones en los ámbitos de la literatura comparada y, por otra, la escuela norteamericana y los representantes de la nueva tendencia francesa con sus renovaciones y amplitudes que han añadido a la disciplina. Esta nueva tendencia adoptará, según sus representantes, una concepción intermedia entre la rigidez y la absoluta flexibilidad.

4. Tendencia alemana:

Aunque en la historia de la literatura comparada no se ha podido hablar de una escuela alemana, hay que tener en consideración que “esta literatura produjo un tipo de orientación comparativa importante.”¹²⁷ El comparatismo alemán ha pasado por muchas fases, que ciertamente han venido caracterizadas por un matiz especial, por lo que resulta significativo abordarlas resaltando los aspectos conceptuales de la literatura comparada en Alemania.

Antes de empezar, es oportuno aludir a algunos nombres muy destacados en el comparatismo alemán. De entre los mayores comparatistas alemanes citaremos a Kaspar Daniel Morhof, Friedrich Bouterwick, Johann Gottfried Eichharon, Wilhelm Scherer, Erich Schmidt, Moriz Haupt, Moriz Carriere, Max Coch, Georg Brandes, R. M. Meyer,

¹²⁵ Subha Dasgupta, “The french school of comparative literature” en: Amiya Dev y Sisir Kumar Das (Ed.), *Comparative literature: theory and practice*, Indian Institute of Advanced Study, New Delhi, 1989, pp. 21, 25-26.

¹²⁶ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 78.

¹²⁷ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 49.

Ernst Elster, Hans Daffis, Victor Klemperer, Eduard von Jan, Julius Pertensen, Kurt Wais, Heine Friedrich Hirth, Walter Höllerer, Horst Rüdiger, etc.

Como había sucedido en Francia, la literatura comparada en Alemania fue dirigida hacia el interés por la historia más que por la crítica. Se puede considerar, en este sentido, a Kaspar Daniel Morhof como el verdadero fundador de la disciplina. A renglón seguido, nos encontramos con Friedrich Bouterwick y Johann Gottfried Eichharon.¹²⁸ Esta dirección del comparatismo alemán fue natural, puesto que el interés por la búsqueda de las raíces raciales era lo más normal con un país que estaba formado, según Morales Ladrón, por pequeños estados que carecían de un centro político y que estaban unidos sólo por el idioma.¹²⁹ Por ello, la literatura comparada no logró imponerse en Alemania, como en otros países, hasta que el estudio de la literatura nacional desde el punto de vista filológico estuvo bien arraigado y asegurado.¹³⁰ De modo general, las universidades europeas comenzaron en su programación de la metodología de la disciplina haciendo de su literatura nacional un centro que a su alrededor giran sus estudios comparativos,¹³¹ hecho con el cual no extrañamos la inclinación del comparatismo alemán en su primera fase al estudio histórico de las raíces. La consolidación de literatura nacional alemana no pudo ser lograda sino en la época de Wilhelm Scherer y Erich Schmidt. “Mientras Schmidt pretendía estudiar la literatura alemana desde un punto de vista nacional y al margen de la historia, Scherer se adentró por sí mismo en el terreno de la literatura comparada.”¹³²

Scherer presenta una mayor comprensión para las cuestiones comparativas y expresa la esperanza de la creación de una “estética basada en la historia” y de saber descubrir las influencias a través de método inductivo y partiendo del estado intelectual de los pueblos naturales y el origen de los géneros literarios.¹³³ En el artículo elegíaco dedicado a Moriz Haupt, Scherer alaba los esfuerzos de éste en el terreno de la “la historia natural de la epopeya” y su dedicación al “estudio del desarrollo análogo en la poesía épica de los griegos, alemanes, franceses, servios, finlandeses, etc.”, considerándole como el pionero en este nuevo rumbo. También alude a los cursos comparativos que Haupt había dado sobre Homero y la canción popular de lo Nibelungos, empezando así la literatura comparada, semejante a la política comparada,

¹²⁸ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 78.

¹²⁹ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 50.

¹³⁰ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 78.

¹³¹ Muhammad Gunaymī Hilāl, *Al-adab al-muqāran*, cit., p. 80.

¹³² *Ibidem.*, p. 79.

¹³³ *Ibidem.*, pp. 80-81.

o sea, el estudio de las formas de gobiernos que existe desde Aristóteles.¹³⁴ Scherer estudió la “poética comparada” de una forma más sistemática basándose en los comentarios y reseñas atribuidas a Moriz Haupt, pertenecientes al año 1835. Así, pudo desarrollar una especie de metodología que todavía conserva un cierto interés,¹³⁵ siguiendo el ejemplo de Haupt.

Conviene también aludir a un coetáneo de Moriz Haupt, Moriz Carriere, que defiende al principio la historia de los temas y luego extiende su idea para comprender la historia comparada de las formas. A pesar de su fuerte entusiasmo, Carriere “adolece de falta de claridad metodológica al incluir el comparatismo en el ámbito lingüístico alemán.”¹³⁶

La cristalización de los esfuerzos alemanes no se produjo hasta 1887, año en que Max Koch fundó la *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte* (la revista de la ciencia de literatura comparada), auténtico hito del comparatismo alemán. El prólogo de Koch al primer número de su revista se considera como un momento cumbre del comparatismo alemán, puesto que en el mismo expone los ámbitos de la literatura comparada: 1) el arte de traducir; 2) la historia de las formas y los temas, así como el estudio de las influencias supranacionales; 3) historia de las ideologías prevalecientes; 4) la relación entre la literatura y las bellas artes, el desarrollo filosófico y literario, etc.; y 5) la ciencia del folklore.¹³⁷

Según Benedetto Croce, la literatura comparada defendida por Max Koch “debe rastrear el desarrollo de las ideas y las formas y la transformación constante de temas similares o conexos en las literaturas del pasado y del presente, y debe igualmente descubrir las influencias de una literatura sobre otra en su relación mutua.”¹³⁸

De la exposición de las metodológicas teorías comparativas de Koch nos enteramos de que el comparatismo alemán ha dado muchos pasos en su época. Con su insistencia de incluir en la literatura comparada el estudio de la relación entre la

¹³⁴ Ibidem., p. 81; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruḥ wa-manāhiyuh*, cit., p. 83.

¹³⁵ Ibidem., p. 81.

¹³⁶ Ibidem., p. 83.

¹³⁷ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 83-84; Šukry al-Sukkarī, “Manāhiy al-adab al-muqāran” (Los métodos de investigación en la literatura comparada), en *Ālam al-fikr*, volumen XI, núm. 3, Octubre/ noviembre/ Diciembre 1980, p. 27.

¹³⁸ Benedetto Croce, “La literatura comparada” en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., p. 33.

literatura y las bellas artes, el arte de traducir, el folklore, etc. precedió la escuela norteamericana en su liberalización de la limitación a tratar la historia y las relaciones de hecho que existen entre las literaturas internacionales.

En este sentido, hay que dejar claro que Koch es el fundador y editor al mismo tiempo de otra revista de literatura comparada: *Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte*.¹³⁹ Fijándonos en la revista de la literatura comparada y los estudios sobre la literatura comparada, se nota obviamente que Koch siguió literalmente su programa o metodología. En ellos, son abundantes los estudios comparativos entre leyendas y cuentos, así como sobre la historia de los motivos y temas, otorgando bastante importancia al folklore europeo y extra-europeo (India, China, África). También se ha ocupado de la historia religiosa y política de estos países. Asimismo, escribió varios artículos sobre la determinación de las influencias literarias internacionales como las de Dante en Alemania, Lessing en Hungría o la comparación entre Goethe y Foscolo.¹⁴⁰ Así, se puede considerar a Max Koch como uno de los importantes comparatistas alemanes que desarrolló teórica y prácticamente los estudios de la disciplina.

A finales de los años ochenta y principios de los noventa del siglo XIX, el término literatura comparada y sus métodos empezaron a adquirir renombre y difusión gradualmente. Pero su posición académica fue puesta en tela de juicio debido a los diversos debates que iniciaron en varias revistas especializadas. Por ello, volvieron a utilizar el concepto de la “literatura universal” de Goethe. En el mismo año (1899) y el año siguiente, se publicó dos artículos sobre la “literatura universal”, el primero de Georg Brandes y el segundo de R. M. Meyer.¹⁴¹

Ernst Elster opinó que la concepción que tenían acerca de la “literatura universal” era errónea, demostrando que por este término Goethe entendía la expansión del interés literario más allá de las fronteras nacionales y, por lo tanto, también “la ampliación de sus sectores.” Ernst Elster dedicó mucho interés a analizar la relación existente entre la literatura universal y la comparación literaria, utilizando en esto un artículo de Louis Betz, publicado en la revista de *Litterarischen Echo* (El eco literario), que tenía la esperanza de que Alemania siguiera el ejemplo de Francia y Estados Unidos creando

¹³⁹ Susan Bassnett, “¿Qué significa literatura comparada hoy?”, en: Dolores Romero López (Ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, Arco/libros, Madrid, 1998, p. 90.

¹⁴⁰ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 84.

¹⁴¹ Ibidem, p. 86.

cátedras de literatura comparada. Pero Hans Daffis, profesor en la universidad de Gotinga, protestó opinando que la creación de las cátedras de literatura comparada en las universidades alemanas era todavía temprano, justificándose por la necesidad de hacer sitio en las universidades alemanas a mayor número de representantes de la propia literatura alemana antes de pedir la creación de cátedras de literatura comparada. Por ello, “el debate sobre la literatura comparada fue olvidándose poco a poco” y cuando dejaron de publicar las series de los *Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte* (Estudios de literatura comparada) en 1909 y en el año siguiente la *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte* (revista de literatura comparada), se produjo un bache de los más profundos en la historia del comparatismo alemán, convirtiéndose en el estudio de la historia de los temas y luego se ha muerto y olvidado totalmente.¹⁴²

Después de la primera guerra mundial (1914-1918) la vida literaria alemana tuvo dos corrientes opuestas: los partidarios de lo popular, que se interesan por el estudio y el florecimiento de una literatura nacional, y los pacifistas que rechazan la exageración nacionalista y soñaban con estados europeos unidos, viendo en la literatura comparada un elemento para lograr tal objetivo.¹⁴³ Aunque en la segunda corriente se aprecia el aliento comparativo, pero su inclinación hacia limitar la literatura comparada a los temas solamente europeos nos hace decir que la disciplina todavía no ha llegado al estado esplendoroso deseado para ella porque, como es bien sabido, el terreno de la literatura comparada debe ser supranacional y no únicamente europeo.

En los años treinta empezó el interés y el resurgimiento del comparatismo alemán dentro del eje Francia-Alemania. En esta época, y precisamente al final de los veinte se inició de nuevo a prestar más atención al comparatismo por parte de las universidades alemanas creando dos cátedras auxiliares de literatura comparada ocupadas por dos romanistas: Victor Klemperer en Leipzig y Eduard von Jan en Würzburg.¹⁴⁴ Edward Von Jan, sin abandonar totalmente los principios de la literatura comparada en su concepción francesa, prefirió optar por una ampliación del tema objeto de investigación más dirigida hacia la literatura general, para pasar luego a la «característica esencial» del pensamiento alemán. El objetivo de la literatura comparada, a su parecer, consiste en “reconstruir el marco histórico dentro del cual habían crecido tanto el autor como la

¹⁴² Ibídem., p. 89.

¹⁴³ Ibídem., p. 90.

¹⁴⁴ Ibídem., pp. 90-91.

obra literaria. Este marco no debía limitarse a las fronteras nacionales, sino abarcar todo el mundo contemporáneo.”¹⁴⁵

En el mismo año (1927), sucedió otro acontecimiento muy importante. Pues, Julius Petersen, en su discurso sobre *Nationale oder vergleichende Literaturgeschichte?* (¿historia de la literatura nacional o historia de la literatura comparada?), anuncia la muerte de las cuestiones temáticas que hasta tal momento se encontraban bajo la protección de Taine, puesto que, en su opinión, el positivismo no representa más que una forma de pensar extraña, mecánica y contraria a la esencia alemana. En este sentido, Petersen veía que las materias de las cuales se ocupa el comparatismo debían dividirse en historia de las ideas, historia de la literatura nacional y literatura general. A pesar de las autonomías de las literaturas nacionales, “existen algunas zonas intermedias internacionales que representan una propiedad común y que pueden ser estudiadas desde dos filologías diferentes.” Pero, en lo que respecta al estudio de las influencias supranacionales, debe ser realizado por el país influido o receptor. A la luz de esta concepción la obra de Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, pertenece a la literatura alemana. “Petersen tomó en consideración tanto la *littérature générale* como la historia de los temas y motivos,” así como “las tendencias histórico-evolutivas de las diversas literaturas nacionales... y cree que para estudiarlas el método comparativo resulta tan válido como para estudiar los fenómenos supranacionales.”¹⁴⁶

En los años anteriores a la segunda guerra mundial, se acentuó la tendencia de conceder más importancia al espíritu nacional, una tendencia que llegó a su auge bajo el nazismo, extendiéndose después hasta el chauvinismo. Además, estaba prohibido representar los dramas de Shakespeare, Molière y O’Neill. Asimismo, no estaba permitido imprimir o conseguir las novelas de los principales autores rusos o franceses. En dicho ambiente era muy difícil que la literatura comparada se desarrollara o adquiriera renombre. “Todo esto ocurrió dentro del marco de una política cultural expansiva que pretendía demostrar que el mundo no se había acostumbrado todavía a la esencia alemana pero muy pronto se iba a llegar a ella.”¹⁴⁷

Solamente se notó los esfuerzos de Kurt Wais que organizó en los años 1950 y 1958 dos congresos en los que estudiaba el estado y el desarrollo de la literatura

¹⁴⁵ Ibidem., pp. 91-92.

¹⁴⁶ Ibidem., pp. 92-94.

¹⁴⁷ Ibidem., p. 96.

comparada en América y Europa. Luego, vino la creación de la primera cátedra en el territorio alemán, que parecía como si fuera un sueño interminable, siguiendo el ejemplo de París. Ocupó esta cátedra el famoso investigador Heine Friedrich Hirth en la universidad de Gutenberg. La metodología comparativa de éste consistía en “excluir el elemento histórico o al menos quitarle importancia” y subrayar el estudio de los temas, puesto que, según él, “los temas es lo único que la historia de la literatura y la literatura comparada tienen en común,” aunque el método utilizado por ambas disciplinas es diferente. La finalidad de la literatura comparada no es perseguir los objetivos históricos, sino profundizarse en los fenómenos análogos a través de la comparación de los mismos para explorar las leyes que condicionan las similitudes y las diferenciaciones. Además, él opina que el comparatismo debe ocupar solamente de las bellas artes y concentrarse en los productos escritos, ya que esta disciplina no interesa por el estudio de las canciones populares, las leyendas o los cuentos de los pueblos. A pesar de todo el esfuerzo que ha hecho Hirth para resucitar y hacer florecer la literatura comparada en Alemania, llega al final de su exposición a lo que contradice con lo que ha dicho anteriormente cuando declara que la literatura comparada “tiene un carácter filológico, político (y) sociológico y no solamente estético.” Por ello, no se puede negar, a pesar de sus esfuerzos, que las contradicciones y la inseguridad de sus teorías eran más dañinas que beneficiosas.¹⁴⁸ Al comienzo, hemos creído que sus teorías son como una revolución contra los principios de la escuela francesa cuando protesta contra los objetivos históricos defendidos por ésta y declara su apoyo a las analogías. Pero, como hemos visto, él oscila entre el deseo de la liberalidad y el del aferramiento a lo nacional.

Quizá esta oscilación del comparatismo alemán resultó como consecuencia de la inestabilidad política, ya que Alemania, después de su derrota en 1945, fue dividida en cuatro zonas sometidas bajo la ocupación americana, soviética, francesa y británica. Alemania no consiguió su independencia sino en 1954 y se hizo miembro en la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN).

La literatura comparada fue olvidada totalmente después de la muerte de Hirth hasta que vino Walter Höllerer. En su ensayo sobre *Methoden und probleme der vergleichende literaturwissenschaft* (los métodos de la literatura comparada y sus cuestiones), Höllerer sigue el ejemplo de Werner Milch y Ernst Robert Curtius, restringiendo la literatura comparada al mundo occidental. Dicha literatura sería más practicable y realista al contrario que la literatura utópica universal. Dos años más tarde

¹⁴⁸ Ibídem., pp. 97-98.

publica otro artículo sobre *la littérature comparée en Allemagne depuis la de la guerre* (la literatura comparada en Alemania después de la segunda guerra mundial), donde afirmaba que Alemania rechazaba tanto la literatura comparada en su sentido estricto como la literatura universal y se aferraba a “una historia comparada de las literaturas europeas.”¹⁴⁹

En este sentido, es significativo señalar a Horst Rüdiger, considerado como el auténtico *rocher Bronze* (piedra de bronce) de esta disciplina en el ámbito lingüístico alemán. Gracias a los estudios que ha publicado, a su participación en congresos internacionales y al interés prestado a la revista *Arcadia*, publicada por él mismo, Alemania volvió a ocupar un lugar importante en el campo comparatístico internacional. En lo que respecta a su programación teórica de la disciplina, Rüdiger tiende a dar preferencia a estudios sobre la supervivencia de la antigüedad o sobre la investigación topográfica, aunque sus artículos sobre la relación de las literaturas nacionales en el siglo XIX y XX eran menos importantes que los primeros. Además, él ha prometido cumplir la segunda parte de su programa que consistiría en “el estudio de las relaciones recíprocas entre las literaturas eslavas y occidentales, así como entre las europeas y no europeas.” En su artículo de 1962 subraya que la disciplina incluye el estudio de las influencias antiguas y las procedentes del Medio Oriente y del Lejano Oriente y tiene en consideración la relación entre la literatura europea y la americana. Excluye las imágenes de las otras naciones y la historia de los temas y motivos, siempre que sea estudiado de una forma material.¹⁵⁰ Al desarrollar su programa, acentúa la importancia de los temas siguientes: el estudio de la supervivencia de la literatura antigua y la literatura bíblica, el análisis del papel de los transmisores de los valores literarios y de la teoría y práctica de la traducción, además de su preocupación por la formación completa del comparatista.¹⁵¹ A pesar de la renovación que ha tratado de introducir a la disciplina, Rüdiger no acepta una disolución de los contornos de la ciencia comparada de la literatura en dirección a una ciencia general de la literatura, tal como la propone Wellek.¹⁵²

¹⁴⁹ Ibidem., pp. 98-99; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāhiyuh*, cit., 94.

¹⁵⁰ Ibidem., p. 100; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāhiyuh*, cit., 95.

¹⁵¹ Ibidem., pp. 100-101.

¹⁵² Manfred Schmeling, “Introducción: literatura general y comparada, aspectos de una metodología comparatista”, en: Manfred Schmeling (Ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, cit., p. 10.

La concepción referida anteriormente —considerada como conservadora por muchos comparatistas americanos—, además de todos los esfuerzos realizados en el terreno comparatístico alemán han brindado la oportunidad para los interesados en dicho campo para expresar su deseo de que se creara una escuela alemana.

En 1968, el investigador alemán, Ulrich Weisstein, pretendió ofrecer otra concepción de la literatura comparada, en la cual tocamos su claridad metodológica. En su *Einführung in die vergleichende literaturwissenschaft* (introducción a la literatura comparada), Ulrich Weisstein intentó reconciliar entre la escuela francesa y la norteamericana, ocupando así un lugar intermedio entre ambas. Este libro combina la teorización literaria y los estudios comparativos, de una parte, y la exposición de las diferentes teorías y la introducción al estudio de la literatura comparada, de otra parte. En las siguientes palabras el autor nos pone al descubierto su intención de mezclar entre la escuela francesa y la norteamericana:

“En nuestra opinión, lo más adecuado es intentar un camino intermedio entre la estrecha ortodoxia de la escuela de París (Paul Van Tieghem, Jean Marie Carré, Marius-Francois Guyard, Claude Pichois, André Rousseau, por citar solamente algunos de sus representantes más característicos, aunque en las cuestiones de metodología no compartan todos una misma opinión) y la libertad de determinados exponentes de la dirección “americana” (en la que nosotros también incluimos al francés René Étiemble por cuestiones de simplificación). Nuestra intención al obrar así no es, en modo alguno, poner cadenas de hierro a esta rama de la ciencia que aún se encuentra en el período de la infancia, o como mucho en el de la pubertad —pero de ningún modo en la edad climatérica—, sino porque al analizar de un modo sistemático cualquier materia compleja es preferible quedarse corto que pasarse de listo.”¹⁵³

Ulrich Weisstein analiza sus objeciones contra la concepción del primer extremo que consistía en “las relaciones e influencias reales, es decir, mensurables y con reflejo estadístico” que se contaban fundamentalmente con “las teorías y tendencias positivistas.” Le parece que esta concepción hoy día se ha hecho antigua o por lo menos necesita de una buena ampliación. Según él, el estudio de la literatura comparada no debe ser degradado a una mera recopilación de material porque si lo hiciéramos, privaríamos a la literatura de su máxima dignidad.¹⁵⁴ Una opinión que coincide con la de René Wellek señalada anteriormente cuando considera que el comparatismo francés no ha logrado más que la acumulación de una masa enorme de pruebas sobre las relaciones literarias.

¹⁵³ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 27.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 28.

Del mismo modo, Weisstein rechaza el hecho de excluir todo lo popular como los cuentos populares o las leyendas de los ámbitos de la literatura comparada como ha hecho el comparatista francés Paul Van Tieghem. Indudablemente, la inclusión de la literatura antigua y medieval se ha hecho necesaria, sobre todo teniendo en consideración la concentración de la literatura comparada en el estudio de los temas,¹⁵⁵ puesto que la literatura antigua y medieval desempeñan un papel muy importante en enriquecer la historia de los temas.

Por otro lado, el comparatista alemán no está totalmente de acuerdo con la plena liberalización adoptada por los comparatistas americanos, opinando que la tendencia “que valora las relaciones y busca analogías va más allá de los fines científicos.” Los estudios de analogías fueron apartados de la literatura comparada por los colegas de la escuela francesa, “mientras que Van Tieghem las admitía siempre y cuando apuntaran a una *courant commun* (corriente común). Pero, en general, dichos estudios pertenecen más —incluso en este caso— a la literatura general que a la literatura comparada.¹⁵⁶ A Weisstein las meras analogías se consideran fuera del campo de la literatura comparada porque no se basan en una base científica.

Weisstein apoya la liberalidad, según la cual H. Remak se inclina hacia más imaginación y más apertura de las fronteras comparatísticas. Pero, al mismo tiempo no quiere “abandonar el firme suelo de la *sécurité*” mantenida por la escuela francesa.¹⁵⁷

En el comparatismo alemán, asimismo, se rechaza el hecho de comparar la literatura con otros campos extra-literarios. En este sentido, Manfred Schmeling afirma que en estudios como éstos nos falta el método y el objetivo que son esenciales para cualquier trabajo. Para hacer una comparación, a su juicio, la respuesta a la triple pregunta qué, cómo, porqué ha de compararse, debe anteceder a toda actividad comparatística. Schmeling opina, a este respecto, que la comparatística norteamericana ha abandonado el camino trazado por R. Wellek, que consistía en que la investigación

¹⁵⁵ Ibidem., p. 29.

¹⁵⁶ Ibidem., pp. 31-32.

¹⁵⁷ Ibidem., pp. 32-33; Henry H. H. Remak, “La literatura comparada: definición y función”, en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., p. 90.

literaria se procede intrínsecamente. Lo abandonó y se ha esforzado en buscar puntos de contacto externo ¹⁵⁸ de lo literario.

La metodología comparativa de René Étiemble, en tercer lugar, no carece de cuestionamiento. Al principio, Weisstein acepta el hecho de extender el ámbito de la disciplina llevado a cabo por Étiemble, que fomenta “el estudio de la métrica, la iconología, la iconografía y la estilística comparada.” Pero le parece rechazable “extender los estudios de analogía a fenómenos pertenecientes a círculos culturales distintos.”¹⁵⁹ O sea, apoya que las investigaciones analógicas deben ser basadas en diferentes círculos lingüísticos, hecho por el cual se aproxima a la metodología francesa en este punto.

Entre los rechazos y aceptaciones del comparatista alemán nos hemos detenido con el deseo de que nos proporcione con una concreta concepción de la disciplina. Desde su punto de vista, “la literatura comparada es mucho más amplia que la simple historia de la literatura, pues estudia, además de esta última disciplina, crítica y teoría literaria, e incluso también poética, mientras excluye el elemento estético como tema especial perteneciente a la filosofía y en el que la literatura sólo se emplea para ilustrar concepciones apriorísticas.”¹⁶⁰

Así, la literatura comparada, a su juicio, reside en el tratamiento de la historia, la crítica, la teoría y la poética de la literatura, mientras la ocupación de los objetivos estéticos es apartada de su concepción. El tratamiento de los valores estéticos, a nuestro parecer, junto a la historia, la crítica, y la teoría de la literatura, representa un fundamento muy importante en las investigaciones comparativas. Vemos que la exclusión del elemento estético de la literatura comparada es como la prescindencia del pilar principal de la disciplina, puesto que con ello se explora los puntos estéticos de la obra literaria, así como la originalidad de cada autor reflejada en su estilo y tratamiento del tema de la misma.

Manfred Schmeling también plantea preguntas de este tipo diciendo: la comparación que supone los límites, ¿ha de hacerse con pautas del lenguaje o político

¹⁵⁸ Manfred Schmeling, “Introducción: literatura general y comparada, aspectos de una metodología comparatista”, en: Manfred Schmeling (Ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, cit., pp. 12-13.

¹⁵⁹ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 33.

¹⁶⁰ *Ibidem.*, p. 35.

estatales?¹⁶¹ Algunos comparatistas sostienen la condición imprescindible de que la superación de los límites debe ser basada en los límites nacional-estatales. De otra parte, para Wellek y sus seguidores, no existen estos problemas, ya que eleva la literatura comparada a la categoría de la literatura general. Manfred Schmeling opina, a este respecto, que la comparatística norteamericana ha abandonado el camino trazado por Wellek, que consistía en que la investigación literaria se procede intrínsecamente, lo abandonó y se ha esforzado en buscar puntos de contacto externo¹⁶² del ámbito literario.

Las unidades del verdadero fundamento de la literatura comparada las constituyen las literaturas nacionales. Para la determinación de la literatura nacional y la identificación de sus límites, el comparatista alemán atiende a contar con criterios lingüísticos. Por nuestra parte, no coincidimos con él en su definición de los límites de la literatura nacional con los criterios lingüísticos, ya que considerando los límites lingüísticos como las barreras divisorias entre las literaturas nacionales excluiríamos la comparación entre varias literaturas. O sea, tenemos como veintidós países que su lengua original es el árabe. Si tuviéramos en cuenta el criterio señalado por Weisstein, no podríamos comparar entre, por ejemplo, las literaturas egipcia, siria, iraquí, etc. considerándolo de literatura comparada. Asimismo, no podríamos considerar los estudios comparativos entre la literatura inglesa y la americana como literatura comparada. El mismo Weisstein ha confesado que pueden surgir algunos obstáculos si atenemos a estos criterios lingüísticos, refiriéndose a la relación entre la literatura española y las literaturas hispanoamericanas, que, aunque hablan el mismo idioma, tienen culturas y civilizaciones diferentes. Por todo ello, compartimos en este punto la opinión de René Étiemble y los comparatistas americanos cuando hacen los criterios culturales como límites o fronteras de una literatura nacional.

Nos parece oportuno, antes de terminar estas líneas sobre el comparatismo alemán, referirnos a los componentes fundamentales de la metodología comparatística desde el punto de vista de Manfred Schmeling. Son: el contexto histórico-científico, los tipos de la comparación (los tipos de relación entre los miembros de la comparación) y la comparación orientada metodológicamente.¹⁶³ Está claro que lo que más importa a Schmeling en el proceso comparativo es el tipo de lo que comparamos, la modalidad o la metodología y el objetivo de la comparación. Y sin penetrar en lo que incluye o

¹⁶¹ Manfred Schmeling, "Introducción: literatura general y comparada, aspectos de una metodología comparatista", en: Manfred Schmeling (Ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, cit., p. 11.

¹⁶² *Ibidem.*, p. 12.

¹⁶³ *Ibidem.*, p. 13.

excluye en el campo de la literatura comparada, ya que lo hemos abordado en diferentes partes, pretendemos afirmar que él prefiere un lugar intermedio entre los dos extremos que representan la escuela francesa y la norteamericana.

Así, hemos visto que el comparatismo alemán pretendió ocupar un lugar intermedio entre la estricta concepción de la escuela francesa y la plena amplitud de los ámbitos de la disciplina de la escuela norteamericana y los miembros del nuevo comparatismo francés.

5. La literatura comparada en España:

Sabemos que España no constituye un núcleo representativo en la fundamentación del estudio teórico de la disciplina. Pero el motivo de dedicar aquí una parte para hablar sobre la misma en España se debe a la naturaleza de todo el trabajo, que se trata de un estudio comparativo que dilucida la modalidad de abordar la representación de la realidad en dos figuras pertenecientes a las sociedades española y egipcia respectivamente.

En lo que se refiere a la literatura comparada en España, Genara Pulido Tirado afirma que el interés por la disciplina se remite a las dos últimas décadas del siglo XX, puesto que, “aunque la disciplina surgió en el siglo XIX y ha gozado de un gran arraigo en distintas latitudes, España constituye una excepción”, en su opinión, debido a causas históricas que han determinado la vida de los españoles, haciéndoles vivir en el aislamiento y al margen de las corrientes culturales prevalecientes en ámbitos cercanos.¹⁶⁴ Al mismo tiempo, la autora defiende diciendo que las relaciones de España con otros países cercanos siempre han sido abundantes y fructíferas, por lo que esta explicación del estado de retraso de España en alcanzar la procesión de las teorías comparatísticas solamente puede ser válida a la posguerra española.

Se puede atribuir esa negligencia a muchas razones, de las cuales destacan: 1) la iglesia católica era muy conservadora y evitaba todo tipo de renovación, incluso en el campo de la literatura. Por ello, permaneció muchos años ejerciendo una influencia tiránica en varios aspectos de la vida española. Además, la época fascista (1939-1972) se caracterizó por el despertar del nacionalismo y el aislamiento cultural. 2) En España

¹⁶⁴ Genara Pulido Tirado, “Introducción: la literatura comparada en España”, en: Genara Pulido Tirado (Ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, cit., p. 11.

existe varias lenguas como el catalán, el gallego, el vascuence, el aragonés y el castellano. Cada una de éstas procura resucitar su lengua y literatura, además de que en las provincias andalusíes se anhelaba siempre a la historia árabe floreciente. Todo esto dirigió el estado en el reinado de la dictadura a resistir estas corrientes, acabar con sus lenguas, no confesar oficialmente con ellas y no permitir su difusión o estudio. La literatura comparada está en contra de todo esto.¹⁶⁵ Por lo dicho se justifica la ausencia de la investigación comparatística del territorio español, que ha presenciado el encuentro de culturas dignas de ser puestas en comparación.

Morales Ladrón, sin embargo, nos habla sobre la ausencia de la disciplina en las universidades españolas, afirmando que, en España, la literatura comparada todavía sigue luchando para conseguir un status académico que aún no posee, “al no haber sido insertada como asignatura troncal en nuestras filologías.”¹⁶⁶ Esta ausencia de reconocimiento puede ser contada entre los factores que han hecho que comparatistas de la talla de Alejandro Cioranescu o Claudio Guillén se hayan formado fuera de España. En *El I coloquio de literatura comparada*, Francisco López Estrada subraya que no existen las enseñanzas de esta especie en las universidades españolas, salvo cursos aislados, de orden monográfico, que suelen explicarse a los alumnos de doctorado.¹⁶⁷ En lo referente a la ausencia de reconocimiento de la disciplina en las universidades españolas y, por consiguiente, el retraso de los estudios teóricos sobre la misma allí — comparando su estado con el de otros países europeos—, Claudio Guillén afirma:

“La ausencia de la literatura comparada en las universidades españolas como forma de estudio a la que se pueden asignar dignamente, programas, departamentos, titularidades o cátedras, es una de esas aberraciones locales a las que estamos acostumbrados en este país.”¹⁶⁸

Debido a la carencia de un marco educativo universitario, según Dolores Romero López, “en España, todavía no se han articulado definitivamente los estudios comparados dentro del marco interdisciplinario y de la teoría crítica.”¹⁶⁹

¹⁶⁵ Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluh wa-taṭawwuruh wa-manāhiyuh*, cit., pp. 143-144.

¹⁶⁶ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 55.

¹⁶⁷ Francisco López Estrada, “El I coloquio de literatura comparada”, en *1616 Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, I, 1978, p. 9.

¹⁶⁸ Claudio Guillén, “Lo uno con lo diverso: literatura y complejidad”, en *1616: Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, vol. 9, 1995, p. 51.

¹⁶⁹ Dolores Romero López, “Im/pulsos en literatura comparada”, en: Dolores Romero López (Ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit., p. 9.

A pesar de todo lo mencionado anteriormente, existieron varias investigaciones individuales que entran en el campo de la literatura comparada, aunque no llevan el nombre de esta disciplina. En primer lugar, aludimos a Miguel Asín Palacios (1871-1945), que ha estudiado *La Escatología musulmana en la Divina Comedia*, donde defendía la hipótesis de que el escritor florentino se sirvió de los textos de Ibn Al-‘Arabī para componer su conocida obra. Este estudio fue publicado en 1921. A renglón seguido, destaca el trabajo de Menéndez Pidal (1868-1968) sobre las leyendas europeas y otros estudios, que ciertamente se cuentan de entre los estudios comparativos. Asimismo, Dámaso Alonso (1898-1989) realiza algún estudio sobre el Petrarca y sus influencias en las literaturas europeas. Es digno mencionar también estudios como el de *Nietzsche en España* de Gonzalo Sobejano y el estudio realizado por Francisco Marcos Marín, *Poesía Narrativa Árabe y Épica Hispánica*, obra publicada en 1971. Por último, sobresale el esfuerzo de Fernando de la Granja en seguir los cuentos árabes que se trasladaron a la lengua española, representado en su trabajo *Cuentos árabes en la “Floresta Española” de Melchor de Santa Cruz*.¹⁷⁰ No aludiremos aquí a la naturaleza y metodología de estos estudios, aunque es evidente que todos pertenecen a la teoría francesa que subraya el estudio de las relaciones históricas y las de fuentes e influencias.

Por otra parte, Morales Ladrón elucida que los estudios teóricos sobre la literatura comparada han existido desde mediados del siglo XX. Pues, el hecho de que la disciplina no disfruta de un status académico no significa la ausencia de los estudios comparativos en España, puesto que desde los años cincuenta existieron los estudios de Cioranescu y “muchos otros estudios que conciernen al desarrollo de la disciplina en otros países se habían traducido ya al español.”¹⁷¹ Así, tanto los estudios prácticos, que esclarecen la relación del legado español con otras civilizaciones, como los teóricos, que ponen al descubierto los principios de la disciplina ejercidos en y fuera de España, han tratado de aparecer sobre el tapete literario español.

Para estar al corriente del movimiento comparatístico español es imprescindible referirnos a los ilustrados nombres que asumieron la responsabilidad de destacar esta disciplina y desarrollar los estudios comparativos en España. De los principales interesados en el comparatismo español, es digno mencionar a algunos nombres brillantes como Alejandro Cioranescu, Moreno Baez, Claudio Guillén, Darío

¹⁷⁰ Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruḥ wa-manāḥiṣuḥ*, cit., pp. 144-145.

¹⁷¹ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 59.

Villanueva, Carlos García Gual, Antonio Prieto, Dolores Romero López, María José Vega, Neus Carbonell, Glòria Bordons, Anna Díaz Plaja, Tomás Albaladejo, entre otros.

El primero de estos comparatistas es el rumano, nacionalizado español, Alejandro Cioranescu, que escribe dos obras muy importantes porque eran durante muchas épocas las únicas escritas sobre el tema, además de su interesante contenido. En 1954 publica los *Estudios de literatura española y comparada*, que representa una buena recopilación de estudios publicados con anterioridad. Son todos estudios prácticos que tienen el germen de la escuela francesa, apoyada en los principios positivistas, o sea, sigue en sus trabajos los temas de fortuna, éxito, influencias y fuentes, imitación, etc. En ellos habla sobre Dante en las Canarias, La conquista de América y la novela de caballerías, Calderón y el teatro clásico francés, Victor Hugo en España, entre otros temas.¹⁷² La segunda obra aparece en 1964 titulada *Principios de literatura comparada*, que tiene un evidente carácter pedagógico. En esta obra, el autor ofrece un enfoque sobre la disciplina en el cual podemos ver su interés por la historia de la literatura comparada desde el siglo XVIII para poner de relieve los precursores de la misma. También aborda el tema de su conceptualización para aclarar la diferencia entre la escuela francesa, obsesionada por las relaciones causales, y la norteamericana, interesada por una visión más abierta. El libro de Cioranescu representa un logro muy importante en la historia del comparatismo español porque en el mismo habla, además de los temas antedichos, sobre la definición, finalidades y debilidades, relaciones de contacto, relaciones de interferencia, relaciones de circulación y, finalmente, un pequeño vocabulario comparatista.

Alejandro Cioranescu, después de abordar las definiciones de la literatura comparada desde el punto de vista de Van Tieghem, Guyard, Carré y Wellek, quiso ofrecer una fórmula que comprenda todas las concepciones de los anteriores comparatistas. La literatura comparada, según él, “es el estudio de las relaciones entre dos o más literaturas nacionales.” La noción de la literatura comparada que tiene Cioranescu fue limitada a las relaciones que él mismo las define por los contactos entre dos escritores, sea de “intercambio de correspondencia, de lectura de uno por el otro o de ideas del uno captadas directa o directamente por el otro.” Asimismo, él ha limitado la disciplina a los estudios de influencia, ya que en éstos se puede documentar la existencia de un conocimiento de la obra de un autor por parte de otro y, así, se puede explicar a base de un planteamiento histórico del problema los textos paralelos, las ideas

¹⁷² Alejandro Cioranescu, *Estudios de literatura española y comparada*, Universidad de la Laguna, 1954.

comunes o derivadas o contradictorias.¹⁷³ A pesar de que el punto de partida de Cioranescu en su definición de la literatura comparada era francés, él tiende a ampliar el campo de las relaciones para introducir en él otras modalidades como la existencia de “cierto parecido muy llamativo, que se explica por temperamento similar o por achaques parecidos, y que conduce a resultados hasta cierto punto comparables, sin que ello signifique forzosamente” que el uno haya leído en su vida la obra del otro. Se puede tocar que ésta es una adición del comparatista español porque para la escuela francesa la idea de las relaciones no causales debe descartarse desde el principio.¹⁷⁴ En la concepción de Cioranescu, él determina que “la teoría literaria, la poética, la estilística, la historia literaria, la literatura comparada concurren justamente para asegurar y llevar a cabo el estudio de la obra literaria. La literatura comparada no es más que un aspecto parcial de este estudio.”¹⁷⁵

Teniendo en consideración las posibilidades que se ofrecen a la comparación literaria, Cioranescu resalta tres clases de relaciones: las relaciones de contacto, aquellas relaciones literarias entre autor u obras en que interviene la idea de aportación o de contacto personal e individual; relaciones de interferencia, aluden a una interpenetración múltiple de ideas o de corrientes que pertenecen a una época determinada y a varios países a la vez; y, relaciones de circulación, interesadas por la presencia de un tema que circula a lo largo de las épocas o las literaturas.¹⁷⁶

En su artículo sobre “la literatura comparada en España”, Genara Pulido Tirado afirma que Cioranescu se adhiere a la escuela francesa y defiende la vigencia de la historia literaria.¹⁷⁷ Pero la inclinación de Cioranescu hacia los principios de la escuela francesa no nos parece extraña, ya que durante cinco años él siguió los cursos de literatura comparada impartidos por tres de los grandes maestros de esa disciplina: Fernand Baldensperger, Paul Hazard y Paul Van Tieghem.¹⁷⁸

Así, hasta 1964 la literatura comparada en el espacio español seguía los métodos de la escuela francesa conservadora. Las actividades comparatistas en España todavía

¹⁷³ Alejandro Cioranescu, *Principios de literatura comparada*, Ediciones de Idea, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 49-52.

¹⁷⁴ *Ibidem.*, pp. 52-53.

¹⁷⁵ *Ibidem.*, p. 54.

¹⁷⁶ *Ibidem.*, pp. 106-107.

¹⁷⁷ Genara Pulido Tirado, “Introducción: la literatura comparada en España”, en: Genara Pulido Tirado (Ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, cit., p. 16.

¹⁷⁸ Antonio Álvarez de la Rosa, “Prólogo” a: Alejandro Cioranescu, *Principios de literatura comparada*, cit., p. 11.

no se han cristalizado o cuajado y, por consiguiente, no tienen la osadía de sobrepasar la metodología francesa.

A partir de 1966 se puede notar un cambio en la concepción de la literatura comparada allí, puesto que Antonio Prieto en sus reflexiones «Sobre la literatura comparada» defiende “un comparatismo amplio que conlleva implícito el rechazo del frío comparatismo de las estadísticas y la erudición, aunque reconoce que la metodología, los conceptos e incluso la historia de la literatura comparada «transcurren de un modo tangencial» al método, conceptos e historia de la literatura.”¹⁷⁹ La ampliación de la visión de Antonio Prieto a la literatura comparada, aunque no planteó un cambio radical, representa un paso hacia el desarrollo de la misma en España. Este primer paso por parte de Prieto consiste en apostar por el estudio de las fuentes e influencias más allá de las literaturas nacionales y mostrar un mayor interés por los contrastes frente a las analogías o las influencias.¹⁸⁰

Para Prieto, precisar el ámbito y la metodología de la literatura comparada es una tarea difícil y discutible. Pero él pudo acercar a una concepción de la disciplina a través de excluir el encerramiento de la misma en los ámbitos que vinieron suponiendo otros comparatistas:

“El campo de la literatura comparada no se cierra en la preferencia por la indagación de temas comunes practicada por una parte de la escuela comparatista alemana, ni se cierra con la persecución de fuentes literarias que predicó una parcela de la escuela francesa. Y, claro está, tampoco se cierra en la propugnación de Étiemble, en su *Littérature comparée, ou comparaison n'est pas raison*, donde se intenta el estudio de las obras literarias análogas sin relacionar contactos o derivaciones, sino tan sólo estudiando una unidad de fondo de la literatura que, en cierto modo, vendría a emparentarse con la conocida defensa de la poligenesia de los temas literarios defendida por Bédier en *Les Fabliaux*.”¹⁸¹

La literatura comparada incluirá otros ámbitos que plantea “el nuevo comparatismo” (1971) de Moreno Báez. Este nuevo comparatismo reside fundamentalmente en un acercamiento sistemático a las obras plásticas, musicales y literarias para explorar lo que tienen en común todas ellas y determinar los rasgos

¹⁷⁹ Genara Pulido Tirado, “Introducción: la literatura comparada en España”, en: Genara Pulido Tirado (Ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, cit., p. 16.

¹⁸⁰ *Ibidem.*, pp. 16-17.

¹⁸¹ Antonio Prieto, “Preliminar” a: Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 17-18.

comunes de cada estilo.¹⁸² Las obras de arte plásticas o musicales pueden aportar en la explicación del sentido de las obras literarias, por lo que la relación sistemática entre las distintas actividades de expresión ofrece otras áreas de investigación comparativa. Y creemos que Báez con su nueva inclinación metodológica hacia la comparación entre las obras plásticas, musicales y literarias sigue los pasos de H. Remak y el comparatismo americano que tiende a incluir en los ámbitos de la literatura comparada la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión artística.

Es de particular importancia en el ámbito del comparatismo español aludir a Claudio Guillén, comparatista e intelectual de amplia formación. Junto a su participación en el nacimiento del comparatismo español, se considera uno de los importantes líderes de la escuela americana, de cuyos principios está totalmente convencido. Pues para él “la hora americana significó la madurez de esta disciplina.”¹⁸³ Guillén, hijo del poeta Jorge Guillén, “se formó en Francia y en los Estados Unidos, donde enseñó en Princeton, la universidad de California, San Diego y Harvard, pionera esta última universidad en la acogida a la Literatura comparada.” Últimamente el comparatista vuelve a España para enseñar en las universidades de Autónoma y Pompeu Fabra en Barcelona e intervenir como visitante en la universidad Compostela.¹⁸⁴ No cabe la menor duda que Claudio Guillén es el mejor comparatista hispánico, como ha sido calificado por parte de la crítica¹⁸⁵ y “el introductor de esta disciplina académica en España.”¹⁸⁶ De sus publicaciones más importantes en el campo del comparatismo es de destacar sus “Múltiples moradas, ensayo de literatura comparada” (1998), donde “estudia toda una serie de temas esencialmente comparativos como el género epistolar, el nacionalismo o el paisaje en literatura en sus diferentes manifestaciones literarias supranacionales”;¹⁸⁷ “Lo uno y lo diverso: literatura y complejidad”, en el que nos habla sobre la ausencia de la disciplina de las universidades españolas; *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, obra magnífica que la estructura en

¹⁸² Genara Pulido Tirado, “Introducción: la literatura comparada en España”, en: Genara Pulido Tirado (Ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, cit., p. 17.

¹⁸³ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, cit., p. 87.

¹⁸⁴ Darío Villanueva, “Claudio Guillén: la literatura comparada en y desde España”, en: Darío Villanueva, Antonio Monegal, Enric Bou (coord.), *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Editorial Castalia, Madrid, 1999, p. 14.

¹⁸⁵ Carlos García Gual, “El placer de los textos”, en *El país*, Babelia, (9 de enero de 1999): 12. citado por Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 56.

¹⁸⁶ Enric Canals, “Claudio Guillén incorporará los estudios de Literatura Comparada a la universidad española” en *El País*, 24, de enero de 1983.

¹⁸⁷ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 56.

dos partes: en la primera aborda la historia de la disciplina y los problemas conceptuales de la misma desde su iniciación hasta los años ochenta, asimismo, se refiere en ella a las aportaciones del romanticismo, el positivismo, la *Weltliteratur*, la hora francesa, la hora americana, la literatura general y la importancia de la supranacionalidad en estos estudios. En la segunda parte, aborda los ámbitos de la investigación comparativa como la genología, morfología, tematología, las relaciones internacionales y la historiología.

En *Entre lo uno y lo diverso*, Claudio Guillén aclara que: “por Literatura Comparada —rótulo convencional y poco esclarecedor— suele entenderse cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales [...] Y digo supranacional, mejor que internacional, para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las interrelaciones que hubo entre ellas.”¹⁸⁸ Esa propuesta, según Villanueva, es cautelosa y resalta el aspecto que más le interesa al comparatista español, el de la superación de los nacionalismos culturales,¹⁸⁹ ya que a él “el comparatismo que trata de establecer fuentes e influencias entre dos literaturas, no es metodológicamente el único ni el que actualmente obtiene más favor en los estudios recientes.”¹⁹⁰ Por lo tanto, hay que buscar nuevos horizontes sobre los cuales se puede tejer la comparación.

El comparatismo español cuenta también con Darío Villanueva, que se interesa por ofrecer un panorama actualizado de las concepciones de la disciplina en artículos suyos como “Literatura comparada y teoría de la literatura” o “La literatura comparada y enseñanza de la literatura”. En suma, Villanueva opina que “la literatura comparada consiste en la comparación de una literatura con otra u otras literaturas y la comparación de la misma con otras esferas de la creatividad humana. Para ello, por supuesto, hay que tener en cuenta la vinculación de la literatura a una la lengua. Hay que dar el salto de una lengua a otra, pero también es importante en este concepto de la Literatura Comparada la consideración de otros ámbitos de la expresión artística o del pensamiento en relación a la propia literatura. Y es aquí donde, por ejemplo, yo creo que la relación con el cine es uno de los campos más interesantes que la Literatura

¹⁸⁸ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, cit., p. 27.

¹⁸⁹ Darío Villanueva, “Claudio Guillén: la literatura comparada en y desde España”, en: Darío Villanueva, Antonio Monegal, Enric Bou (Coord.), *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, cit., p. 17.

¹⁹⁰ Francisco López Estrada, “El I coloquio de literatura comparada”, en *1616 Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, cit., p. 9.

comparada admite y justifica.”¹⁹¹ Una definición en que se aprecia la afirmación de dos cuestiones distintas: en la primera (la comparación de la literatura con otra u otras y la comparación de la misma con otras esferas de la expresión artística), sigue el concepto delimitado por Henry Remak, mencionado anteriormente; mientras que en la segunda cuestión (hay que dar el salto de una lengua a otra) rechaza la comparación entre obras de la misma literatura nacional.

En el proyecto del afán por el desarrollo de la disciplina en España, sobresalen dos recientes colecciones de ensayos sobre la literatura comparada. La primera es de Dolores Romero López, *Orientaciones en literatura comparada* (1998). La segunda colección, que aparece en el mismo año, es *La literatura comparada: principios y métodos* de María José Vega y Neus Carbonell. En ambos libros se ofrece valiosa recopilación de ensayos escritos sobre la literatura comparada por comparatistas de gran talla. El valor de estos dos libros, aunque se tratan de artículos traducidos, es presentar a los interesados en el campo del comparatismo los fundamentales principios o teorías que han venido planteando los pioneros de esta ciencia literaria.

También se destacan dos aportaciones muy significativas en este campo. En la primera, *Literatura comparada (catalana i castellana): propostes de treball* (1993), escrita en catalán, Glòria Bordones y Anna Díaz Plaja ofrecen un manual didáctico “cuyo objetivo es el de insertar la literatura comparada en los nuevos planes de estudio de la enseñanza secundaria obligatoria.”¹⁹² Las autoras, en este manual, plantean tres cuestiones: “presentar diversos textos de literatura catalana y castellana; comparar las relaciones que existen entre las dos culturas en sus referentes históricos y culturales; y aportar un modelo de trabajo que trascienda a ambas, aplicable a cualquier otro tipo de comparación de textos.”¹⁹³ El segundo trabajo es de Claudio Rodríguez Fer, *Acometida atlántica (por un comparatismo integral)* (1996), donde subraya “la necesidad de que los estudios comparativos se aborden tanto desde una perspectiva universal como desde la más particular.”¹⁹⁴

¹⁹¹ Darío Villanueva, “La literatura comparada y enseñanza de la literatura” en *1616: Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, cit., p. 99.

¹⁹² Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 57.

¹⁹³ Glòria Bordones y Anna Díaz Plaja, *Literatura comparada (catalana i castellana): propostes de treball*, Barcelona, Empúries, 1993, p. 9. citado por Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 57.

¹⁹⁴ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 58.

Es de especial importancia referirnos aquí a las teorías que ha adoptado la orientación española en la literatura comparada. Pues España tuvo un legado riquísimo y, por consiguiente, se encuentra con abundancia la materia prima para las investigaciones comparativas. Debido al hecho de que en el territorio español se han encontrado dos civilizaciones muy grandes, la árabe y la española; que la primera ha dejado muchas influencias en la segunda en la literatura, el pensamiento y el lenguaje y que la segunda civilización, por su parte, ha desempeñado un papel eficaz en desarrollar la cultura europea; debido a todo esto el comparatismo español tenía que dirigirse en su primera fase hacia las relaciones históricas y las de fuentes e influencias. Como ejemplo ya hemos citado los estudios de Miguel Asín Palacios, Dámaso Alonso, etc. Genara Pulido Tirado afirma esta actitud al decir:

“Los temas ya tratados en el seno de la tradición positivista siguen teniendo un amplio desarrollo: relaciones e influencias con las literaturas de los países más cercanos geográfica y culturalmente, estudio de los géneros y la problemática que implican, mitología y folklore, análisis de distintos temas, ya pertenezcan a la tradición clásica o sean de origen romance, generaciones y periodos literarios, etc.”¹⁹⁵

La obsesión genética o la relación causal, la búsqueda de fuentes e influencias, así como el aferramiento a la exploración de las relaciones de hecho representaban una base muy importante en el comparatismo español hasta finales de los años setenta. Con Antonio Prieto, Moreno Baez, Villanueva y especialmente Claudio Guillén el comparatismo español ha dado muchos pasos hacia un nuevo comparatismo, actualizando los ámbitos de la investigación comparatística.

En la *Crítica literaria*, Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández dedican la última parte de su libro a la “unidad y variedad: el comparatismo literario y la teoría general de las artes”, donde hacen hincapié en explorar críticamente los ámbitos de la disciplina en las diferentes escuelas y orientaciones, clarificando sus raíces y destacando la importancia de dichos ámbitos en el estudio comparatístico. Para ambos autores, la comparación contribuye a esclarecer enigmas del texto y, al mismo tiempo, se produce para delimitar aspectos relativos a la originalidad de la obra o para ponderar su valor estético. En la presentación lapidaria de los ámbitos de la literatura comparada, los autores exponen tanto las teorías de las escuelas, francesa y norteamericana, como las nuevas aportaciones en dicho campo, refiriéndose a las cuestiones taxativas de

¹⁹⁵ Genara Pulido Tirado, “Introducción: la literatura comparada en España”, en: Genara Pulido Tirado (Ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, cit., p. 15.

influencia, el éxito y la fortuna, las fuentes, los temas, el estudio de la traducción y el cambio de esa fundamentación empirista y pragmática de los términos en comparación por “influencia” hacia el superior enriquecimiento en la experiencia crítico-teórica sobre la literatura con esas iniciativas críticas del comparatismo liberado de contacto. Los autores, en este contexto, subrayan el interés del método crítico de la literatura comparada por otros objetivos como la cuestión historiográfica de las divisiones temporales en el desarrollo de la Literatura, el Arte y la Cultura; la tematología comparada, que ofrece una riqueza de perspectivas más considerables para la Crítica literaria, y los motivos; la transformación de los objetos de la comparación desde la Literatura al conjunto general de las Artes; y la comparación crítica entre las Artes visuales de la Literatura.¹⁹⁶

Recientemente, Tomás Albaladejo ha subrayado el estudio de “las relaciones de todo tipo que hay entre unos discursos y otros, entre unas clases de discursos y otras, así como entre las disciplinas que se ocupan del estudio, producción e interpretación de los discursos.” O sea, el análisis interdiscursivo, a su parecer, también es de literatura comparada. El punto de partida de estos estudios consiste en el tratamiento tanto de los aspectos comunes como los aspectos diferenciales entre los discursos, puesto que “aunque cada discurso o cada clase de discursos posee unos rasgos propios y característicos, también posee unos rasgos comunes, por ejemplo, entre el discurso jurídico y el discurso literario, o entre el discurso literario y el discurso retórico.”¹⁹⁷ La interdiscursividad es un término comprensivo con el que se refiere, a nuestro parecer, al estudio comparado de la literatura con otras áreas del conocimiento u otros ámbitos de la expresión humana, prestando también la atención al análisis formal o textual de los distintos discursos.

No queremos terminar estas líneas sin aludir a la existencia de varias asociaciones de literatura comparada en España. Destacan en, primer lugar, *La Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, fundada en 1974, y su revista *1616: Anuario de la SELDYC*, surgida en 1978. Los simposios organizados y la aparición de la revista, aunque no con la deseada regularidad, han aportado mucho en la construcción histórica de la disciplina en España. Desde su aparición, los temas tratados vienen desarrollándose, puesto que empiezan por el tratamiento de la metodología comparatista,

¹⁹⁶ Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *Crítica literaria (iniciación al estudio de la literatura)*, cit., pp. 371-388.

¹⁹⁷ Tomás Albaladejo Mayordomo, “Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo”, en *Acta Poetica*, México, núm. 29, 2, 2008, pp. 258-259.

la periodización en los estudios literarios y la relación de la literatura con otras artes en su *I coloquio de literatura comparada* 1974 hasta que en 1995 ofrecen, en el volumen IX de de 1616, una panorámica visión de la literatura comparada en varios países como Italia, los países de América del Sur y Estados Unidos, además de su preocupación de presentar algunos estudios teóricos sobre la relación entre lo uno y lo diverso, la relación entre estudios literarios y culturales, la relación entre la literatura y general y comparada y literatura comparada y enseñanza de la literatura. Junto a la *SELGYC* y su revista es imprescindible añadir *Tropelias*, una publicación periódica de la Universidad de Zaragoza ocupada principalmente por la teoría de la literatura y la literatura comparada. Asimismo, destaca *Exemplaria*, una revista de literatura comparada de la Universidad de Huelva, que disfruta de una notable acogida y se centra en ofrecer trabajos prácticos o aplicados.¹⁹⁸

Planteamos, después de pasar revista al estado de la disciplina en España, la siguiente pregunta: ¿Existe en España una literatura comparada? Dejamos que el lector responda a esta pregunta, que ciertamente nos compartirá la opinión contestando afirmativamente. Es evidente que la literatura comparada en España ocupa un status bastante bueno y remoto al mismo tiempo, a pesar de su tardío renacimiento comparándolo con el estado de la disciplina en Francia o Estados Unidos, ya que el empuje definitivo no se ha producido hasta las últimas décadas del siglo XX. Pero, de todos modos, la literatura comparada siempre ha existido, sea en forma de estudios prácticos entre la literatura española y otras literaturas como la francesa, la italiana, la árabe, etc. —y esto existió hace mucho tiempo— o en forma de teorización —un proyecto iniciado por Cioranescu hasta Guillén y otros comparatistas que todavía están desarrollando la rueda de los estudios comparativos en España.

6. Otros países:

Después de la anterior exposición del estado de la disciplina en algunos países que tuvieron la iniciativa en dirigir la investigación comparativa en el mundo, nos parece oportuno esclarecer algunas aportaciones pertenecientes a otros países occidentales. Aunque los orígenes de la disciplina se sitúan en Francia, América y Alemania, como

¹⁹⁸ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 59-60; Genara Pulido Tirado, “Introducción: la literatura comparada en España”, en: Genara Pulido Tirado (Ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, cit., pp. 18-20.

ya hemos visto, se presencia su desarrollo, en otros países occidentales y hubo algunos intentos paralelos que lucharon por ponerse sobre el tapete de la literatura comparada.

La *Introduction to the literature of Europe in 15th, 16th and 17th centuries*, libro de cuatro tomos aparecidos entre 1837 y 1839, de Henry Hallam, representa el punto de partida de la literatura comparada en Inglaterra. Diez años más tarde, Matthew Arnold da cuenta de las perspectivas comparatísticas cultivadas en Francia. Por ello, inspirándose en el uso que Ampère hacía de la *Historie comparative*, fue el primero en utilizar el término en 1848.¹⁹⁹ En una carta a su hermana le encontramos hablándole sobre literaturas comparadas diciendo:

“Qué evidente es hoy en día, aunque una mirada atenta a las literaturas comparadas en los últimos cincuenta años podría habérselo mostrado a cualquiera, que Inglaterra está en cierto sentido muy por detrás del continente.”²⁰⁰

En la carta de Arnold a su hermana se puede notar que está hablando de literaturas comparadas. Matthew Arnold dice que “la crítica que realmente me interesa, la crítica que puede auxiliarnos en el futuro, es la crítica que considera a Europa como una entidad con fines espirituales e intelectuales, como una gran confederación destinada a una acción común y que trabaja para obtener un resultado común, y cuyos miembros conocen la antigüedad griega, romana y oriental y se conocen también mutuamente.”²⁰¹ Hemos deseado mencionar las palabras de Arnold Matthew para demostrar que el reconocimiento y la confesión con la existencia de la literatura comparada en Inglaterra no son recientes. Se observa que Matthew está hablando de una Europa unida en que reina el espíritu cosmopolita, en la que se participa en un hecho común para consolidar la relación cultural entre sus estados, además de subrayar la importancia del conocimiento de la cultura de los antiguos.

A pesar de lo anteriormente mencionado, Gayley asegura que el término de la literatura comparada no aparece en inglés hasta 1886, cuando lo vieron aplicado al estudio comparativo de la literatura en el título de un volumen interesante y sugestivo

¹⁹⁹ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, cit., p. 57; Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit. p. 120; Šukry al-Sukkarī, “Manāhiy al-adab al-muqāran”, en *Ālam al-fikr*, cit. p. 29.

²⁰⁰ Esta carta fue citada por Siegbert S. Prawer, “¿Qué es la literatura comparada?”, en: Dolores Romero López (Ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit. P. 21 (nº 1); René Wellek, “The name and nature of comparative literature”, en *Discriminations: further concepts of criticism*, cit., p. 3; y Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p.121.

²⁰¹ Citado por Charles Mills Gayley, “¿Qué es la literatura comparada?” en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., p. 38.

del profesor Hutcheson Macaullay Posnett. Y aclara diciendo que esta designación parece haber sido acuñada por imitación de otras como de la *Vergleichende Grammatik* de Bopp, o de la anatomía, la fisiología o la política comparadas.²⁰² Quizá Gayley tiene razón en su juicio, ya que la crítica coincide en considerar el libro de H. M. Posnett como el primer intento metodológico en el campo comparatístico en Inglaterra.

La literatura comparada en Gran Bretaña ha ocupado un lugar intermedio entre la noción estrecha de la escuela francesa y la abierta de la escuela norteamericana, cuando siguió los métodos tradicionales franceses, pero, al mismo tiempo, incluyó estudios literarios de la antigüedad y de la literatura medieval.²⁰³ Si Arnold Matthew fue considerado como el primero en introducir el término de literatura comparada en Inglaterra y en contribuir al avance de los estudios comparativos gracias a su concepto de yuxtaposición de textos que requiere nuevas lecturas entre culturas, ya que consideraba que los textos formaban parte de un gran marco intertextual, Posnett con su *Comparative literature* fue el primero que introdujo una metodología y principios de aplicación a la disciplina.²⁰⁴ Posnett describió su método como una aplicación de los principios de la ciencia histórica sobre la literatura, condenando a los comparatistas que descuidan el método histórico en tratar las cuestiones literarias.²⁰⁵ El auténtico objetivo de la literatura comparada, según Posnett, radica en desarrollar interiormente las diferentes literaturas nacionales y relacionarlas con su progreso social. Le parece más importante estudiar las literaturas desde su desarrollo interior porque el desarrollo interior no se trata de mera imitación para algo exterior, sino es una evolución que depende de causas sociales y materiales.²⁰⁶

Conviene también aludir al papel que ha desempeñado Gregory Smith, que nos ofrece dos obras pertenecientes a los años 1901 y 1905. En su artículo “The Foible of comparative literature”, Smith rechaza los puntos de vista defendidos por Brunetière y Gaston Paris por considerarlos como bibliográficos. Asimismo, ofrece en este artículo

²⁰² Ibidem., p. 37.

²⁰³ Henry H. H. Remak, “Comparative literature: its definition and function”, en *Comparative literature: method and perspectives*, Newton P. Stalknecht y Horst Frenz, Carbondale (Ed.), Edwardsville: Southern Illinois, 1961, pp. 3-37 (p. 284 nota nº 8), citado por Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 51.

²⁰⁴ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., p. 52.

²⁰⁵ Al-Tāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruḥ wa-manāhiyūḥ*, cit., p. 121; Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 122; Šukry al-Sukkarī, “Manāhiy al-adab al-muqāran”, en *Ālam al-fikr*, cit., p. 30.

²⁰⁶ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 124; Al-Tāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruḥ wa-manāhiyūḥ*, cit., p. 122; Šukry Al-sukkarī, “Manāhiy al-adab al-muqāran”, en *Ālam al-fikr*, cit., p. 30.

una nueva teoría de la literatura comparada, una teoría que en su valentía asimila a la de René Étiemble que vino más tarde. En esta teoría se utiliza, en su opinión, el método horizontal en vez del vertical. Smith extiende su definición hasta incluir los estudios de analogía, saltándose el positivismo histórico-literario y crítico, anulando completamente el punto de vista clásico defendido por Van Tieghem y François Guyard. Finalmente expresa su deseo de incluir las influencias recíprocas de las artes. En el segundo artículo, “Some notes of the comparative study of literature”, defiende la sustitución del comparatismo ortodoxo por la crítica literaria comparada,²⁰⁷ por lo que consideramos que el comparatismo en Inglaterra ha allanado el camino para la aparición de las teorías metodológicas comparativas que salen a la luz medio siglo más tarde con el llamado escuela crítica norteamericana.

La teoría de Gregory Smith merece la contemplación, especialmente porque se considera un antecedente del llamamiento de liberarse de las estrechas teorías defendidas por los líderes del tradicional comparatismo francés. Su empeño en que los estudios comparativos debían atender a la relación entre la literatura y las demás artes, así como su defensa de que la crítica desempeña el papel fundamental en la comparación, le conceden el derecho de liderazgo en este punto. Pues, como hemos sabido, los comparatistas americanos, por una parte, y René Étiemble, por otra parte, vinieron defendiendo estos principios casi medio siglo más tarde en lo que se conoció con la escuela norteamericana y la nueva tendencia francesa.

Entre 1942 y 1946 se publicó en la Universidad de Cardiff la revista titulada *Comparative literature studies*, que pretendía continuar los esfuerzos de la francesa *Revue de littérature comparée*. Desde 1948 hasta 1951 se fundó en la Universidad escocesa de Aberdeen una sociedad de literatura comparada, y en 1953 la Universidad de Manchester se creó el primer lectorado comparativo del Reino Unido. A renglón seguido, le siguió la creación de una cátedra en la Universidad de Essex. La Universidad de Oxford tomó la iniciativa a partir de 1964 y programó un curso sobre la literatura general y comparada. De todos modos, cabe esperar que la disciplina ocupe un lugar destacado juegue un espléndido papel en Inglaterra y que las científicas instituciones británicas participen en la actividad internacional de la literatura comparada.²⁰⁸

²⁰⁷ Ibídem, cit., pp. 126-127; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāhiyuh*, cit., pp. 123-124.

²⁰⁸ Ibídem, cit., pp. 130-131; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāhiyuh*, cit., p. 126; Šukry al-Sukkarī, “Manāhiy al-adab al-muqāran”, en *Ālam al-fikr*, cit., pp. 30-31.

En lo que se refiere a la concepción de la literatura comparada allí, ofrecemos la definición de S. S. Praver en la cual aparece su aferramiento a un concepto intermedio entre la escuela francesa y la norteamericana:

“Un examen de textos literarios (con la inclusión de las obras de teoría y de crítica) en más de una lengua, por medio de una investigación de contraste, de analogía, de procedencia o de influencia; o un estudio de relaciones y comunicaciones literarias entre dos o más grupos que hablan lenguas diferentes.”²⁰⁹

Es evidente que la definición antedicha tiene algunas coincidencias y otras diferencias de las definiciones presentadas por la escuela francesa y norteamericana. El mismo Praver nos pone al descubierto las principales diferencias, y así lo vemos, entre su perspectiva y la de la nueva tendencia francesa representada por Claude Pichios y André-M Rousseau, y la escuela norteamericana, aunque se asemeja con ellas en otros aspectos. “En primer lugar, se aleja de la noción de que no podemos ser comparatistas a menos que nos ocupemos de más de una cultura nacional.” Praver, así, rechaza el comparatismo basado en trascender las barreras culturales, apegándose con un comparatismo apoyado en sobrepasar las fronteras lingüísticas. En este punto él coincide con el concepto de la escuela francesa tradicional. Por nuestra parte, no estamos acordes con Praver porque basando la literatura comparada en las barreras lingüísticas y no culturales sería un obstáculo en comparar obras literarias pertenecientes a diferentes naciones que hablan la misma lengua. Citamos como ejemplo la literatura española las de Hispanoamérica, la literatura estadounidense y las de la inglesa, los distintos países que hablan la lengua árabe, etc. La segunda diferencia radica en no incluir “ninguna referencia a esa función más amplia que Henry H. Remak intentó conseguir que realizasen los estudios literarios comparativos: «los estudios de las relaciones entre, por un lado, la literatura y, por otro, las otras áreas de conocimiento y de creencia como las artes, la filosofía, la historia, las ciencias sociales, las ciencias, la religión, etc.»”²¹⁰

También vemos que limitar los ámbitos de la disciplina a la comparación entre las literaturas —no entre la literatura con otra u otras o entre la literatura con otras esferas de la expresión humana— restringe las áreas de estudio de la literatura comparada.

²⁰⁹ Siegbert S. Praver, “¿Qué es la literatura comparada?”, en: Dolores Romero López (Ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit., p 29.

²¹⁰ Ibidem., pp. 29-30.

En nuestro recorrido para rastrear el status de la disciplina llegamos a Italia. Desde el punto de vista académico, el comparatismo empezó a tener eco en Italia en 1861, cuando Francesco de Sanctis creó una cátedra de literatura comparada en la Universidad de Nápoles. Pero era muy difícil determinar la metodología teórica de Sanctis en la literatura comparada, ya que él no quería ser sistemático y en muchas ocasiones se describió a sí mismo como pragmático.²¹¹ Recopilando sus teorías sobre la literatura comparada de sus diferentes escrituras, se observa con toda claridad que estaba convencido de que las comparaciones sólo eran posibles dentro de una literatura nacional —como la comparación entre Boccaccio y Dante— porque sólo en dichas comparaciones se unifican las referencias. Por otro lado, él rechaza el estudio de las paralelas o analogías dentro de los temas, motivos o caracteres, sea relacionado con una literatura nacional o internacional. Rechazando el estudio de las analogías y la historia de los temas, así como el estudio de las influencias mutuas supranacionales, la imagen de Francesco de Sanctis como comparatista sufrió algunos altibajos y el comparatismo italiano se encontró en un callejón sin salida. A pesar de la existencia de comparatistas como Francesco de Sanctis, los estudios comparativos no se afianzaron en Italia debido a la influencia posterior de Benedetto Croce, que entendía el método comparativo como simple instrumento de la investigación histórica.²¹²

Benedetto Croce era uno de los opositores más destacados de la literatura comparada en y fuera de Italia. Al comienzo, sus oposiciones eran tan reservadas, pues en 1894 publica un artículo en el que declara que la indagación de las analogías y similitudes en las diferentes literaturas no representa una metodología independiente, sino ayuda a la explicación de los textos literarios y juzgarlos. El método comparativo no es más que un instrumento o medio con el que se puede hacer comparaciones históricas.²¹³ En su artículo de 1903 sobre “la literatura comparada”, Benedetto Croce ataca fuertemente la literatura comparada, ya que, según él, ésta no nos conduce a la comprensión de la obra literaria, ni nos permite penetrar en el corazón vivo de la creación artística. Su finalidad no es la génesis estética de la obra literaria, sino la historia externa de la misma o un fragmento de los diversos factores que han

²¹¹ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 135; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāhiyūḥ*, cit., p. 130.

²¹² Ibídem., pp. 136-137; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāhiyūḥ*, cit., pp. 130-131.

²¹³ Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāhiyūḥ*, cit., p. 139; Šukry al-Sukkarī, “Manāhiy al-adab al-muqāran”, en *Ālam al-fikr*, cit., p. 31.

contribuido a su formación.²¹⁴ La influencia de Croce en la trayectoria de la literatura comparada en Italia era decisiva y destructora, ya que esta ciencia se quedó en una situación decadente hasta la llegada de Arturo Farinelli, que adoptó interés por esta disciplina. Con su muerte la literatura comparada quedó estancada en Italia de nuevo. Claro que había otros esfuerzos que llegaron después como la creación de la *Revista de la literatura moderna*, fundada por Pellegrini en 1944, ocupada por la publicación de los estudios de las relaciones entre las diferentes literaturas, y que a partir de su octavo año de publicación lleva el título de *Revista de la literatura moderna y comparada*, que empezó a estudiar la literatura desde un punto de vista europeo. También es digno mencionar Antonio Porta que organizó el primer curso sobre la literatura comparada. Pero sus esfuerzos no cambiaron nada y la ciencia se quedó olvidada hasta que en 1956 experimentó un nuevo auge con motivo de la celebración del primer congreso de la organización internacional en Venecia. Pero, desgraciadamente, en la inauguración del congreso, el rector de la universidad puso de relieve que en Italia no cabía esperar ningún renacimiento de la literatura comparada, ya que los investigadores italianos todavía se mueven dentro del ámbito que ha trazado Benedetto Croce.²¹⁵ Aunque existe un pequeño número de investigadores que tratan de pasar este ámbito, el comparatismo italiano todavía está buscando camino para trascender lo individual a la colectividad.

Existen intentos serios y publicaciones que siguen una orientación comparativa en otros países como Holanda, los países de Hispanoamérica o Portugal. Pero todavía no se puede hablar de una escuela de literatura comparada allí. En Holanda se constituyó varios institutos de literatura comparada y revistas especializadas.²¹⁶ A este respecto, es significativo referirnos a Willem Clercq (1795-1844) que ha publicado un estudio sobre la influencia de las literaturas italiana, española y alemana en la holandesa.²¹⁷ Después de la segunda guerra mundial se acentuó el interés por la literatura comparada, por lo que se fundaron muchas instituciones como El Instituto de Historia Comparada de Literatura en 1948 y El Instituto de Literatura Comparada en 1962. Weisstein y Makkī afirman que en los últimos años han existido varios comparatistas que han adoptado una concreta actitud frente al tema de la influencia recíproca de las artes. Por su parte, Cornelis de Deugd rechaza radicalmente los fenómenos no literarios. Pero Jan Brandt

²¹⁴ Benedetto Croce, “La literatura comparada” en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit., p. 33.

²¹⁵ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 139-144; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruḥ wa-manāḥiṭuḥ*, cit., pp. 140-141.

²¹⁶ Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 55-56.

²¹⁷ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, cit., p. 48 (nota nº 2).

Corstius opina que para comprender mejor la literatura, es necesario conocer el texto extra-literario. Por último, H. P. H. Tessing ha abordado con mayor sinceridad el estudio de la influencia recíproca de las artes en su libro *Theory of literature*.²¹⁸ En América Latina, aunque se encuentran algunos centros de investigación de literatura comparada en Méjico, Chile o Argentina, se ha prestado poca atención a las bases metodológicas de la disciplina, y han venido teniendo una noción más amplia de la misma hasta el punto de considerar comparados los estudios monográficos sobre determinados autores o poetas.²¹⁹ En Argentina destaca Lida Melkiel que ha presentado investigaciones valiosas sobre la influencia del arte de las Maqamāt árabe en las literaturas española y europea picarescas. Asimismo, existen otros profesores de origen español que enseñan en las universidades del Nuevo Mundo y aportan en el campo de la literatura comparada. Resultó de sus esfuerzos la creación de algunos institutos de literatura comparada en Méjico y Chile.²²⁰ En Portugal, es imprescindible referirnos al primer estudio metodológico hecho sobre la disciplina allí. Fidelino de Figueiredo en su *A crítica litteraria como sciencia* (1912) dedica un capítulo sobre la “Literatura comparada e critica de fontes”, donde se muestra partidario de Croce y afirma que la comparación no es nada más que una técnica de la crítica literaria, por lo que no se puede fundamentar una ciencia independiente de este método de investigación. Sin embargo, Fidelino Figueiredo propone extender los estudios literarios a la historia general de la literatura y las ideas, mostrándose, así, partidario de una literatura general y considerando la comparación como método.²²¹ En conclusión, se puede apreciar que los países de Hispanoamérica, así como Portugal, juegan un papel, por tímido que sea, que dará sus frutos en el futuro. Están empezando el camino y efectuando los primeros pasos hacia un comparatismo sistemático.

²¹⁸ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 145 y 301-302; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāhiyūḥ*, cit., pp. 142 y 607.

²¹⁹ Tania Franco Carvalhal, “La literatura comparada en América del Sur”, en *1616: Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, vol. IX, Año 1995, p. 37; Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 148. Con respecto a la situación más detallada de la literatura comparada en América Latina véase el artículo de Eduardo F. Coutinho, “La literatura comparada en América Latina: sentido y función”, en *Voz y Escritura: revista de estudios literarios*, cit., donde pone al descubierto que “la práctica de comparar autores, obras y movimientos literarios ya existía hace mucho en el continente, pero por una óptica tradicional, basada, a la manera francesa sobre los célebres estudios de fuentes e influencias.” Esta práctica empezó a ser planteada en América Latina a fines de los años de 1970, pero “el planteamiento de conceptos como los de autoría, copia, influencia y originalidad, emprendido por los filósofos post-estructuralistas, ha actuado de modo muy ventajoso sobre el comparatismo, llevándolo a reestructurar, entre otras cosas, los tradicionales estudios de fuentes e influencias.” (pp. 46-47).

²²⁰ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 148; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāhiyūḥ*, cit., p. 146.

²²¹ *Ibidem.*, p. 147; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāhiyūḥ*, cit., p. 145.

De entre los países escandinavos, destaca Dinamarca que ha aportado algo importante a la tradición comparativa gracias a algunas figuras como Georg Brandes, cuyo libro *Las grandes corrientes literarias en el siglo XIX* representa una buena exposición de los movimientos literarios en varios países europeos, o el comparatista más importante en la actualidad Billeskov Jansen, catedrático de Copenhague. También las universidades de Suecia cuentan con algunos interesados en dicho nuevo campo de los estudios literarios.²²²

Según Weisstein, aunque todavía no se ha creado una cátedra en las universidades belgas, existe un número considerable de nombres importantes que ofrecieron significativas aportaciones. En la zona flamenca de Bélgica, apareció Frank Pauer que ha elevado la literatura comparada a la categoría de ciencia. En su conferencia que ha dedicado a la disciplina, Frank Pauer divide la literatura comparada en cuatro temas fundamentales: cronología, doxología, genología, y tematología, una división que contó con la visión de Van Tieghem reflejada en su *Littérature comparée*. En el sector francés sobresalen otros nombres como los de Ronald Portier y Walter Thys.²²³

Debido a que Grecia ha sido sometida a la ocupación otomana en la época de la aparición de la literatura comparada y ha luchado por su independencia, ha vivido una modesta vida cultural. A pesar de la riqueza de la cual disfrutaba Grecia y la influencia que ejerció en toda la literatura internacional a lo largo de varios siglos, es difícil encontrar ahora serias aportaciones en el campo de la literatura comparada.²²⁴

El papel de La Unión Soviética en la fundamentación de la literatura comparada ha venido tan tarde. A partir de 1955 empezaron a crear un departamento de la literatura comparada en el Instituto de la Literatura Rusa en Leningrado. En 1957 el Instituto Gorki organizó la primera conferencia en Moscú, en la cual consideraron la literatura rusa como un eje alrededor del cual giran las discusiones. El comparatismo allí ha superado las metodologías comparatísticas occidentales porque éstas separan entre las literaturas antigua y medieval, de una parte, y, de otra, la época moderna, dando más importancia a la literatura moderna. Al contrario, el comparatismo ruso presta más

²²² Ibidem., p. 145; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāhiyuh*, cit., p. 141.

²²³ Ibidem., p.146; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *al-Adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāhiyuh*, cit., p. 143.

²²⁴ Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāhiyuh*, cit., p. 146.

importancia a la literatura medieval y a las literaturas orientales y eslavas. Generalmente, el comparatismo ruso se apoya en tres factores : el interés por la literatura universal; el interés por el excelente carácter de las literaturas eslavas como medio de comunicación entre Oriente y Occidente, así como entre la edad media y la edad moderna; y, por último, incrustar la crítica literaria con el pensamiento marxista.²²⁵ De este modo, los países del este de Europa han establecido las bases necesarias para el tratamiento de la nueva disciplina.

El interés por las cuestiones comparativas en la que entonces se llamaba República Democrática Alemana ha empezado hace pocos años. En este sentido, Walter Höllerer subraya que en Alemania Oriental no se puede hablar de verdaderos esfuerzos en este ámbito, con excepción de algunos estudios que tratan las relaciones recíprocas entre la poesía alemana y la literatura eslava. Tampoco existen cátedras de literatura comparada allí. Según, Al-Ṭāhir Makkī, el primer síntoma de la existencia de los estudios comparativos en la República Democrática Alemana consistía en enviar un representante en el congreso de la AILC/ICLA celebrado en Utrecht en Holanda en 1961. A principios de los años sesenta empezó a despertarse el interés por la literatura comparada en Alemania Oriental. Así, cuando se celebró el congreso de comparatistas de Europa oriental en Budapest en 1962, varios investigadores de la República Democrática Alemana tomaron parte en el mismo. En el mismo año, Werner Krauss dio una conferencia ante los miembros de la Academia de Ciencias de la Berlín oriental sobre los problemas de la literatura comparada. Krauss ha puesto de relieve que, a la luz de los esfuerzos americanos y franceses, el estudio de las demandas de esta ciencia ya se hizo imprescindible. Krauss acepta, como modelo de la literatura comparada en su vertiente marxista, el intento que llevó a cabo Alexander Wesselowsky en su *Poética comparada*, en la cual pretendía explicar todas las literaturas según un único principio. Al aplicar este método encontró fenómenos que no están relacionados ni por el espacio ni por el tiempo, debidos principalmente a su legitimidad interior, detrás de la cual se esconden condiciones sociales comunes. Éste es el tono predominante en los estudios de literatura comparada en Alemania oriental. Es importante mencionar también que Krauss se opone a la inclusión de los fenómenos históricos, o sea, los estudios analógicos en la literatura comparada por considerarlos carentes de sistema y principio. La crítica considera la conferencia de Krauss como la señal que reavivó los estudios comparatísticos allí. Evanmaria Nahke, en el congreso celebrado en Friburgo, defendió

²²⁵ Ibídem., pp. 162-163.

la tesis de Warner Krauss, según la cual había que estudiar las literaturas de los diversos países antes de que aparecieran relaciones directas entre ellas.²²⁶

En lo que se refiere a Hungría, ésta concede mayor interés al comparatismo y tiene una antigua aportación en este campo. Pues, en 1877 se publicó en Klausenberg una revista comparativa, que dejó de publicarse once años más tarde. Sin embargo, Hungría sigue desempeñando un papel importante dentro de la literatura comparada, sobre todo a partir de los años 60, tras la celebración del congreso de Budapest, ciudad que posee uno de los organismos más importantes, el Institut de Littérature Comparée, dependiente de la Academia Húngara de Ciencias que ha intentado escribir una amplia historia de la literatura de las lenguas europeas. En el congreso de Budapest (1962), los comparatistas plantearon algunas cuestiones importantes como la relación literaria entre los países orientales, la metodología comparatística, el concepto occidental a la luz del pensamiento materialista y las cuestiones de la creación literaria a nivel universal. Es digno subrayar que el “Instituto de literatura comparada” de Budapest juega un papel importante en coordinar las diferentes actividades relacionadas con los estudios comparativos y que sus miembros desarrollan una considerable actividad propagandística, lo que demuestra el interés prestado a dicho campo en Hungría.²²⁷

No queremos terminar estas líneas sin aludir a que Yugoslavia es el único país que cuenta con cátedras sistemáticas de literatura comparada, puesto que desde 1884 se creó la primera cátedra de literatura comparada y, luego, se observó la aparición de otras para llegar a seis cátedras. En Bulgaria, Rumania, Polonia y Checoslovaquia todavía no se han tomado las medidas necesarias. Aunque en Rumania también apareció la escuela de la literatura comparada tradicional e inició a consolidarse después de 1981.²²⁸

De modo general, la literatura comparada en las lenguas eslavas ha tomado las medidas para imponerse, tratando de desempeñar un papel importante en este ámbito. En este sentido, Dmitri Chizhevski nos ofrece la *Historia comparada de las literaturas eslavas* para “proporcionar un primer contacto con las literaturas eslavas, y que un

²²⁶ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 101-104; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruḥ wa-manāhiyūḥ*, cit., pp. 164-165.

²²⁷ *Ibidem.*, p. 153; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruḥ wa-manāhiyūḥ*, cit., pp. 166-168.

²²⁸ *Ibidem.*, p. 152; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruḥ wa-manāhiyūḥ*, cit., pp. 168-169.

conocimiento más profundo sólo se pudo alcanzar ocupándose de cada una de ellas.”²²⁹ Referente a la metodología comparativa, Dmitri Chizhevski se preguntaba ¿Qué aspectos de una literatura eslava pueden y deben compararse con las correspondientes de las demás literaturas eslavas? Y afirma que “durante largo tiempo, la investigación no consideró suficientemente los rasgos característicos de cada estilo dentro de las literaturas eslavas, ya que había un interés predominante por el contenido de las obras literarias, y desperdiciaba mucho trabajo en la investigación de «influencias» y «préstamos».” Por ello, se inclina a tener en consideración la comparación de “las obras que pertenecen al mismo género, y sobre todo las escritas en el mismo estilo.” Por otra parte, hay que prestar atención a la historia de la literatura.²³⁰ Esto nos inspira que el comparatismo en las lenguas eslavas se rebeló contra el concepto francés hacia finales de los años setenta para incorporarse al análisis del estilo y la ocupación de los temas historiográficos.

Japón y Corea del Sur se consideran como los países asiáticos en los que más se ha desarrollado el comparatismo, particularmente en el primero. La investigación comparativa japonesa empezó mostrándose partidaria del positivismo de la escuela francesa a partir de 1943, año en que fue traducido el manual de Paul Van Tieghem. Los estudios tratados allí muestran que los japoneses han aceptado la literatura comparada como el estudio de las influencias y de la difusión de los movimientos e ideas de una literatura a otra. A pesar de la importancia prestada a los estudios de influencia, durante los últimos años, mejor dicho después de la segunda guerra mundial, algunos estudiantes han expresado sus dudas acerca de la inutilidad y la invalidez de dichos estudios, desarrollando la investigación comparatística japonesa para abrir camino a la escuela liberal americana como aparece en las opiniones de Yakajima y Yoshida.²³¹

La literatura comparada como asignatura académica era desconocida en India hasta 1956, cuando fue introducida en la Universidad de Jadavpur.²³² Weissstein opina que la investigación comparativa en India todavía sigue siendo muy rudimentaria. Hace pocos años su estudio era limitado a un departamento en Jadavpur de Calcutta. Pero ya

²²⁹ Dmitri Chizhevski, *Historia comparada de las literaturas eslavas*, versión española de Elena Bombín, Gredos, Madrid, 1983, p. 7.

²³⁰ *Ibidem.*, pp. 23-24.

²³¹ Joseph K. Yamagiwa, “Comparative, general and world literature in Japan”, en *Yearbook of comparative and general literature*, vol. II, number 7, published by The University of North Carolina, Chapel Hill, 1953, pp. 28-31; Ulrich Weissstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., pp. 154-155.

²³² Buddhadeva Bose, “Comparative literature in India”, en *Yearbook of comparative and general literature*, vol. VIII, number 25, published by The university of North Carolina Studies, Chapel Hill, 1959, p. 1.

el departamento de las lenguas y literaturas indias de la universidad de Nueva Delhi, a la cabeza Dasgupta, empezó, con influencias occidentales, a preocuparse del estudio de las influencias recíprocas entre hindú, el bengalí y el tamil.²³³

La exposición del estado de la literatura comparada en varios países occidentales ha sido necesario, así como importante porque dilucida hasta que punto ha llegado el interés por la disciplina en los países que tuvieron la iniciativa en poner los primeros cimientos de la teorización comparatística. Tratar de abordar la misma en otros países también era imprescindible porque queríamos desde el principio ofrecer una visión global en la cual el lector puede reconocer los rasgos de la disciplina en casi todos los países interesados por ella. Todavía nos queda conocer qué representa la literatura comparada para el mundo árabe, sobre todo Egipto debido a lo que vamos a realizar de la comparación entre el escritor español, Galdós, y el egipcio, Ḥaqqī. Por ello, en las líneas siguientes intentamos exponer lo que significa literatura comparada en el mundo árabe.

²³³ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 155; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruḥ wa-manāḥiṣuḥ*, cit., p. 171.

III- CAPÍTULO TERCERO: LA LITERATURA COMPARADA EN EL MUNDO ÁRABE: EGIPTO.

Actualmente, la literatura comparada disfruta de un gran interés en el mundo árabe en general y en Egipto en particular. Pero este interés, como vamos a ver, todavía no ha logrado el éxito y la difusión deseables para una disciplina tan importante como ésta. Es indudable que estudiar esta disciplina en todos los países árabes requiere varias investigaciones independientes. Quizá el obstáculo más importante para lograr hacerlo sea la latitud espacio-geográfica del mundo árabe en que salen estas obras o estos estudios, además de la dificultad de trasladar estas obras de un país a otro. Dado que ésta es una simplificada introducción teórica sobre la concepción de la disciplina, nos limitaremos a destacar los rasgos de este fenómeno en Egipto, haciendo una referencia pasajera a su posición en otros lugares del mundo árabe.

Al comienzo, pretendemos dejar claro que la literatura comparada se estudia en casi todas las universidades árabes. Destacan en este campo las de Egipto, Irak, Líbano, Túnez, Marruecos y Argelia. En la mayoría del resto de los países árabes se intercala el estudio de la disciplina entre sus asignaturas.²³⁴ Pero, como vamos a ver, el interés de la literatura comparada se inició en Egipto más temprano que en los otros países árabes. Pero este comienzo no tuvo sus ecos debido a la tardía creación de las universidades árabes, además de la influencia de éstas por el ambiente político, social y religioso predominante en aquellos momentos. Por ello, los programas de las universidades árabes no han prestado atención a las teorías de la literatura comparada sino hasta los inicios de los años sesenta. Luego, esta disciplina empezó a estudiarse de forma teórica en la mayoría de las facultades de Letras en las universidades árabes. Pero, según Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, el asunto se quedó como una realidad pendiente porque dependía de la existencia de un profesor capaz y un alumno interesado. Desafortunadamente, “el primero es muy raro y el segundo es muy poco.”²³⁵ Estas circunstancias produjeron efectivamente el retraso de los estudios comparativos hasta las últimas décadas del siglo XX.

A pesar de esto, Walīd Maḥmūd Jālīš afirma en 1997 que la edad de la literatura comparada en el Mundo Árabe no pasa los ochenta años, refiriéndose a los primeros antecedentes en este campo. Según él, existieron algunos precursores que ofrecieron en

²³⁴ Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruḥ wa-manāhiyūḥ*, cit., p. 193; Sa‘īd ‘Allūš, *Madāris al-adab al-muqāran: dirāsa manḥayīyya* (Escuelas de la literatura comparada: un estudio metodológico), al-Markaz al-ṭaqāfī al-‘arabī, 1987, p. 273.

²³⁵ *Ibidem.*, p. 192.

el contexto de sus obras cierto interés por la literatura comparada como *Tajlīs al-ibrīz fī taljīs parīz* (Extracción del oro puro en el conocimiento de París) (1834) de Rifā‘a Al-Ṭaḥṭāwī (1801-1873), el artículo de Naẓīb Al-Ḥaddād sobre “El contraste entre la poesía árabe y la poesía extranjera” (1897), el artículo de Aḥmad Kāmil sobre “La retórica de los árabes y la de los extranjeros” (1900) y el libro de *Tarīj ‘ilm al-adab ‘ind al-ifranj wal-‘arab* (La historia de la ciencia de la literatura entre los extranjeros y los árabes) (1902) de Rūḥī Al-Jālidī. Este último trata temas de literatura comparada aplicada como la imitación de los extranjeros a la poesía árabe y la aplicación de las rimas árabes en la poesía de los trovadores, lo que ha hecho de este libro una obra consciente y prematura, interesada por el comparatismo en general. Después de Al-Jālidī, los estudios comparativos —teóricos o prácticos— aparecieron uno tras otro, para alcanzar la procesión, de la que los árabes se quedaron retrasados durante mucho tiempo, hasta la aparición de un especializado experto de los métodos de la literatura comparada: Muḥammad Gunaymī Hilāl, que adoptará la metodología francesa.²³⁶

En nuestro recorrido de indagar la situación de la literatura comparada en el Mundo Árabe, empezamos con Egipto debido a su prioridad en este campo. La literatura comparada representa para los comparatistas egipcios “una ciencia literaria moderna, la más importante y la más útil.” Debido a su importancia Muḥammad Gunaymī Hilāl, uno de los más destacados comparatistas egipcios en particular y en el mundo árabe en general, declara que esta disciplina “es una base imprescindible para la crítica moderna,” por lo que tenemos que ampliar este tipo de estudios. Él mismo afirma que su libro sobre *La literatura comparada* se considera como un llamamiento para prestar atención y dirigirnos hacia el interés por los estudios comparativos en nuestros institutos y universidades.²³⁷ La literatura comparada, pues, ha encontrado en Egipto tierra fértil, donde se puede recoger sus frutos, ya que los comparatistas allí trataron de familiarizarse con los métodos procedentes desde fuera, abrirse hacia las nuevas conceptualizaciones o inclinar hacia nueva teoría de la disciplina. El interés por la literatura comparada en Egipto empezó a través de dos vías casi paralelas: los esfuerzos individuales que intentaban ir al corriente de lo que está en Occidente y la traducción. Nos referimos, en primer lugar al esfuerzo realizado en el campo de la disciplina a través de la traducción. El primer manual, según nuestras noticias, que trata esta disciplina fue una traducción del libro de Paul Van Tieghem, *La littérature comparée*

²³⁶ Walīd Maḥmūd Jālīs, *Awraq maṭwiyya min tārij al-adab al-muqāran fīl-waṭan al-‘arabī* (Papeles olvidados de la historia de la literatura comparada en el Mundo Árabe), al-Mu’assasa al-‘arabiyya li-l-dirāsāt wa-l-naṣr, Beirut, 1997, pp. 11-13.

²³⁷ Muḥammad Gunaymī Hilāl, *Al-adab al-muqāran*, cit., pp. 9 y 2-3.

(1931). Esta traducción fue llevada a cabo por Sāmī Al-Drūbī en 1948 —algunos opinan que esta traducción se remonta a 1946. En 1956 aparece la traducción de *La littérature comparée* de Marius-François Guyard, el segundo libro teórico sobre la disciplina que fue publicado en Francia en 1951. Aḥmad ‘Abdel-‘Azīz presenta en 1995 la traducción del libro de Claude Pichois y André-M. Rousseau, *La littérature comparée*. La traducción del libro de Susan Bassnett, *Comparative literature: A critical introduction*, llevada a cabo por Amīra Ḥasan Nuera, se publica en 1999. Si nos fijamos un poco en los libros traducidos, encontramos que todos, con excepción del último, son libros de autores franceses. Esto, a nuestro parecer, se debe principalmente a la vinculación de los comparatistas egipcios a la orientación francesa porque ellos han realizado sus estudios doctorales allí, hecho que hace el ejemplo francés como una herencia indispensable para la mayoría de ellos. A nuestro parecer, los estudiosos e investigadores han conocido las tendencias francesas antes de otras debido al contacto cultural mediante las misiones a Francia, entre otros países europeos, que ha empezado Muḥammad ‘Ali.

En el área de la literatura comparada aparecen muchos nombres ilustres que han asumido la responsabilidad de preocuparse por la búsqueda de los orígenes de la disciplina, indagar las problemáticas que origina ésta, investigar las cuestiones relacionadas con la misma, desarrollar los estudios comparativos y, finalmente, ofrecernos muchas aplicaciones que destacan la relación que ha tenido la literatura egipcia en particular y la árabe en general con muchas literaturas del mundo. Digamos destacan nombres como el de Fajrī Abū Al-Su‘ūd, Ibrāhīm Salāmah, ‘Abdel-Rāziq Ḥimedah, Naŷīb Al-‘Aqīqī, Muḥammad Gunaymī Hilāl, ‘Aṭiyya ‘Āmir, ‘Abdel-Ḥakīm Ḥassān, Muḥammad ‘Abdel-Salām Kafāfī, Ibrāhīm ‘Abdel-Raḥmān Muḥammad, Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, Aḥmad ‘Abdel-‘Azīz, Aḥmad Muḥammad ‘Itmān, Aḥmad Darwīš, entre otros.

Iniciamos con la referencia a un antecedente individual en la historia del comparatismo egipcio. A partir de 1934 Fajrī Abū Al-Su‘ūd empieza a ofrecer una serie de artículos comparativos que tratan de abordar muchos aspectos entre la literatura árabe e inglesa. Walīd Maḥmūd Jālīš recopila estos artículos en su libro *Awraq maṭwiyya min tarīj al-adab al-muqāran fī al-waṭan al-‘arabī* (Papeles olvidados de la historia de la literatura comparada en el Mundo Árabe). El primero de estos artículos está dedicado a “la influencia griega en la literatura árabe” (1934). El resto, que llega a los cuarenta y ocho artículos, se centra en el tratamiento de las convergencias y

divergencias entre la literatura árabe e inglesa. Comienza con “aspectos semejantes en la historia de la literatura árabe e inglesa” (enero 1935) y termina con “la convergencia y la divergencia entre las dos literaturas: árabe e inglesa” (junio 1937). Fajrī Abū Al-Su‘ūd se distingue de muchos estudiosos por la abundancia de los artículos que escribe sobre el tema a fin de comparar entre las literaturas árabe e inglesa, además de los dones personales que le han calificado para entrar en este campo con pasos fuertes y firmes.²³⁸ ‘Aṭīyya ‘Āmir opina que Fajrī Abū Al-Su‘ūd “ha desempeñado un papel muy importante y decisivo en la historia del comparatismo egipcio, ya que consolidó la literatura comparada e hizo de su término la última denominación para este tipo de estudios literarios y todavía esta denominación está vigente en y fuera de las universidades egipcias. Desde el principio, aseguraba su independencia.”²³⁹ Al contrario, Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī afirma que “los escritos de Fajrī Abū Al-Su‘ūd se consideran meras iniciaciones tempranas, que se lograron a base de la aventura individual y, por consiguiente, no tuvieron una considerable resonancia literaria. Todas sus investigaciones aparecieron bajo el subtítulo “la literatura comparada”, pero no tienen nada que ver con ésta porque son meras paralelas entre temas análogos o contrastes en la literatura árabe e inglesa. Por todo esto, no entran bajo el concepto de la literatura comparada.”²⁴⁰ Por nuestra parte, consideramos este tipo de estudios como comparatísticos, puesto que la concepción que ha tenido Fajrī Abū Al-Su‘ūd sobre la disciplina es una cuestión metodológica que depende de lo que acepta el investigador de métodos comparativos. Quizás compartimos en eso la opinión de Walīd Maḥmūd Jālīṣ, que subraya la actitud comparatística de Abū Al-Su‘ūd. Este comparatista ha adoptado algunos principios del método norteamericano, aprovechándose de su amplio horizonte. Es cierto que la aparición de la escuela norteamericana ha venido más tarde, o sea, después de la muerte de Abū Al-Su‘ūd. Pero los antecedentes e iniciaciones eran mucho antes de esta aparición, puesto que Mathew Arnold (1822-1888) prefería “el estudio de la literatura comparada sin límites.” Además, en 1901 Gregory Smith ofrece una nueva visión del estudio de la literatura comparada y extiende su definición para incluir “los llamados estudios de analogía, saltándose el positivismo histórico-literario y crítico, suprimiendo así el punto de vista clásico defendido esencialmente por Van Tieghem y Guyard.”²⁴¹ Debido a la relación que unía a Fajrī Abū Al-Su‘ūd con la literatura inglesa

²³⁸ Walīd Maḥmūd Jālīṣ, *Awraq maṭwiyya min tārij al-adab al-muqāran fī al-waṭan al-‘arabī*, cit., p.13.

²³⁹ ‘Aṭīyya ‘Āmir, “Tārij al-adab al-muqāran fī Miṣr” (La historia de la literatura comparada en Egipto), en *Fuṣūl*, volumen III, núm. 4, 1983, p. 18.

²⁴⁰ Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāhiḥuh*, cit., p. 181.

²⁴¹ Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit., p. 127; Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāhiḥuh*, cit., p. 124; Walīd Maḥmūd Jālīṣ, *Awraq maṭwiyya min tārij al-adab al-muqāran fī al-waṭan al-‘arabī*, cit., pp. 35-36.

y su inmensa lectura en la misma, podemos decir que él debía haber leído a estos comparatistas y estuvo convencido de sus ideas. Por lo tanto, Fajrī Abū Al-Su‘ūd fue uno entre los precursores que han allanado para la aparición de la escuela norteamericana, además de ser entre los que avivaron este tipo de estudios en el Mundo Árabe. A fin de cuentas, el comparatista egipcio “ha salido con la literatura comparada de la tendencia histórica antes de que la escuela norteamericana empiece su revolución” contra esta tendencia, por lo que se puede afirmar que él no seguía la metodología francesa porque no buscaba las relaciones históricas entre las dos literaturas, sino las relaciones estéticas.²⁴²

Dos años más tarde de esta partida, es decir en 1938, la Escuela de Dār al-‘Ulūm (convertida luego en facultad) introdujo el estudio de las literaturas extranjeras. Los alumnos asistían a los cursos de literatura griega impartidos por Ibrāhīm Salāmah; los de literatura inglesa, por Aḥmad Jākī; los de literatura árabe, por Mahdī ‘Allām.²⁴³ Así, la literatura comparada empezó a surgir en los programas de enseñanza egipcios para no volver a desaparecer nunca más.

En 1946, el programa de estudios de la facultad de Dār al-‘Ulūm incluye, según el estatuto interior, el estudio de la literatura comparada, por primera vez en todo el mundo árabe.²⁴⁴ ‘Abdel-Rāziq Ḥimedah es encargado para enseñar a los alumnos de dicha facultad las metodologías de la disciplina. En 1948, escribe *Fi al-adab al-muqāran* (En la literatura comparada), en cuyo prólogo, ‘Abdel-Rāziq Ḥimedah alude a las líneas generales de la disciplina y define su objetivo con el estudio de las relaciones entre literaturas: “Dichas relaciones son muy amplias, que comprenden la influencia de una literatura en otra, de un literato en otro, el préstamo de una época de otra, las convergencias y divergencias entre tendencias literarias, el nacimiento de escuelas literarias semejantes o diferentes en tiempos y lenguas distintos, el dominio de algunos factores y su influencia en las literaturas ... Estas relaciones necesitan argumentaciones y testimonios. Quien las aborda no prescinde de detenerse ante el efecto del ambiente, la religión, las ciencias políticas y económicas, las guerras, la comunicación comercial y científica, los rasgos de las naciones, la naturaleza de las generaciones y el progreso de las ideas en las literaturas y su orientación.”²⁴⁵ Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī comenta sobre la

²⁴² ‘Aṭiyya ‘Āmir, “Tartīj al-adab al-muqāran fī Miṣr”, en *Fuṣūl*, cit., p. 19.

²⁴³ Sa‘īd ‘Allūš, *Madāris al-adab al-muqāran: dirāsa manḥaṣṣiya*, cit., p. 274.

²⁴⁴ Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruḥ wa-manāḥiṣuḥ*, cit., p. 182.

²⁴⁵ Citado por Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruḥ wa-manāḥiṣuḥ*, cit., pp. 182-183.

labor de ‘Abdel-Rāziq Ḥimedah diciendo: “Es evidente que su idea sobre la literatura comparada —establecidos sus cimientos por los franceses— no esté completamente clara. De allí, la mayor parte de los estudios aplicados aparecen comparaciones (paralelos) útiles, nuevas y atractivas, pero no pertenecen al mundo del comparatismo.”²⁴⁶ Quizá Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī quiere decir que no pertenecen al mundo del comparatismo según las teorías de la escuela francesa, ya que este libro fue criticado con más claridad por Muḥammad Gunaymī Hilāl, cuando éste dijo: “analiza las similitudes generales entre algunos poemas árabes, explicando lo común entre sus temas y los de otros poemas en las literaturas francesa e inglesa, sin tener en consideración las relaciones históricas que los enlazan, además de la superficialidad de estas similitudes.”²⁴⁷ Es bien sabido que Gunaymī Hilāl defiende fuertemente los principios de la escuela francesa y, consiguientemente, se pone en contra de este tipo de comparaciones porque no concuerda con la ortodoxa metodología francesa.

Por nuestra parte, ‘Abdel-Rāziq Ḥimedah ha hablado en la parte teórica sobre algunos principios que nunca ha defendido. Pues él ha seguido teóricamente las líneas generales de las metodologías francesa y americana: «las relaciones de influencia» que deben ser confirmadas por las pruebas y argumentaciones y «las convergencias y divergencias» entre corrientes literarias. No hacemos objeciones contra la teoría explicada y expuesta por éste, sino discutimos, mejor dicho contradecimos, el hecho de teorizar de una forma y en la práctica las aplicaciones de su teoría son totalmente diferentes. Sí lo hubiera dicho en la teorización que la literatura comparada estudia las relaciones de hechos y las similitudes y diferenciaciones que existen entre las varias literatura y que la frontera divisoria es la cultura, no es la lengua, sí hubiera dicho eso, no habría existido problemas ni objeciones. Pues, en la parte aplicada el autor aborda algunas comparaciones que no concuerdan con su teorización. La perspectiva desde la cual Al-Ṭāhir Makkī opone a los estudios prácticos es, por ejemplo, la comparación entre Al-Mutanabbī y Ḥamaduna Bint Ziyād Al-Mu’addib, mientras que estos dos poetas escriben en una misma lengua. Le parece que “la literatura comparada no aborda las literaturas escritas en una misma lengua, sino trata aquéllas que vienen en distintas lenguas.”²⁴⁸ Para nosotros, estos estudios también entran en el campo del comparatismo

²⁴⁶ Ibidem., p. 184.

²⁴⁷ Muḥammad Gunaymī Hilāl, “Les études de littérature comparée dans la Republique Arabe Unie”, en *Yearbook of comparative and general literature*, vol. VIII, num. 25, Published by The University of North Carolina, Chapel, Hill, 1959, p. 11.

²⁴⁸ Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruh wa-manāhiḡuh*, cit., p. 183.

como la comparación, por ejemplo, entre obras de Inglaterra y América, puesto que aunque hablan la misma lengua, tienen culturas diferentes.

En el mismo año se publica otro libro que lleva el título de *Al-adab al-muqāran* (La literatura comparada) de Naʿyīb Al-ʿAqīqī, libro publicado más tarde en dos tomos. La crítica opina que este libro no tiene nada que ver con la literatura comparada, sino que se trata de una mera exposición de cuestiones críticas, además de incluir una acumulación de datos que no los enlaza el hilo del comparatismo.²⁴⁹ Aunque este libro no tiene valor comparativo, se considera una buena navegación en las literaturas francesa, italiana, española, inglesa, alemana, rusa y escandinava.

En 1952, aparece el libro de Ibrāhīm Salāmah, *Tayarāt adabiyya bayn al-šarq wal-garb: Jiṭṭah wa-dirāsah fi al-adab al-muqārān* (Corrientes literarias entre Oriente y Occidente: programa y estudio en la literatura comparada), donde nos ofrece algunos estudios aplicados y no se detiene ante la historia de la disciplina. Solamente aborda brevemente sus métodos. Ibrāhīm Salāmah era influenciado por la metodología francesa quizá debido a sus estudios allí. Por eso, conoció el libro de Paul Van Tieghem y se aprovechó de sus teorías.²⁵⁰ Según ha apuntado Saʿīd ʿAllūš, “Ibrāhīm Salāmah no se contaba entre los especializados en la literatura comparada, lo que explica la insuficiencia de entender bien la disciplina y, por consiguiente, las confusiones de sus definiciones. Pero, de todos modos, son insuficiencias y confusiones que llevan las características de las iniciaciones.”²⁵¹ Es bien sabido que la metodología comparatística en Egipto, en aquel tiempo, todavía no se haya consolidado y por eso se justifica la insuficiencia de entender bien la disciplina, además de que Ibrāhīm Salāmah asumió la responsabilidad de enseñar esta asignatura en el cuarto curso en la facultad de Dār al-ʿUlūm, después de pasar en Francia y Suiza nueve años estudiando la pedagogía, la psicología experimental y la literatura. Es decir, no era especializado en este campo, pero siempre el comparatismo se debe a los primeros pasos y a los primitivos esfuerzos, aunque aparezcan reservadas.

Cuando se incorporó la facultad de Dār al-ʿUlūm a la universidad de El Cairo, ésta celebró este hecho dedicando muchas misiones para los primeros licenciados. De entre

²⁴⁹ Saʿīd ʿAllūš, *Madāris al-adab al-muqāran: dirāsa manḥaṣṣiyya*, cit., p. 161; y Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruḥ wa-manāḥiṣṣuḥ*, cit., p. 189.

²⁵⁰ Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluḥ wa-taṭawwuruḥ wa-manāḥiṣṣuḥ*, cit., pp. 185-186.

²⁵¹ Saʿīd ʿAllūš, *Madāris al-adab al-muqāran: dirāsa manḥaṣṣiyya*, cit., p. 206.

ellos fue una misión dedicada para estudiar la literatura comparada, que fue la primera en todo el mundo árabe. Después de regresar de Francia, Muḥammad Gunaymī Hilāl, especializado ya en esta área, empieza a enseñar la disciplina en Dar al-‘Ulum en 1953 y escribe en este mismo año su libro sobre *Al-adab al-muqāran* (La literatura comparada). Este libro fue completamente consagrado para la historia de la disciplina y los métodos de investigación. El autor lo divide en dos partes: en la primera aborda la definición de la literatura comparada, la historia de su nacimiento, el estado actual de su estudio en Europa, el llamamiento para establecer un método organizativo de esta rama en las universidades egipcias; en la segunda parte habla sobre los métodos de la investigación en la literatura comparada.²⁵² Como Gunaymī Hilāl estudió la literatura comparada en la Sorbona de París y fue discípulo de Jean-Marie Carré, adoptó todos los principios de la escuela francesa y siguió la orientación histórica en el estudio de la literatura comparada.²⁵³

La literatura comparada, según Gunaymī Hilāl, traza la trayectoria de las literaturas, destacando las relaciones que tienen entre sí; explica el plano de esa trayectoria; ayuda al desarrollo de su vitalidad; orienta hacia el entendimiento y la aproximación de la tradición ideológica entre las naciones; ayuda a que las literaturas nacionales salgan de su soledad.²⁵⁴ Pero, a pesar de su destacado lugar en las letras universales “todavía no disfruta en nuestras universidades de la categoría que esperamos,” si comparamos nuestra situación con lo que pasa en las universidades de las otras naciones que se ocupan de este ámbito de estudios. Pues “desde hace mucho tiempo estas universidades se interesan por la disciplina y los estudios comparativos.”²⁵⁵

Entre 1956 y 1957, Ḥasan Al-Nūṭī, Anwar Luqa y ‘Aṭiyya ‘Āmir cumplen sus estudios también en París y vuelven convencidos de la orientación histórica de la escuela francesa, puesto que se quedaron influenciados por las teorías de su maestro Jean-Marie Carré. Estos comparatistas impartieron la enseñanza de la literatura comparada en las universidades egipcias siguiendo la metodología francesa.²⁵⁶ A finales de los años cincuenta la literatura comparada sufrió una crisis grave por causa de la inmigración de Ḥasan Al-Nūṭī, Anwar Luqa y ‘Aṭiyya ‘Āmir de Egipto. A mediados de los sesenta vuelve ‘Abdel-Ḥakīm Ḥassān de Inglaterra, que lleva el título de doctor en la

²⁵² Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluh wa-taṭawwuruh wa-manāhiyuh*, cit., pp. 185-189.

²⁵³ ‘Aṭiyya ‘Āmir, “Tarīj al-adab al-muqāran fī Miṣr”, en *Fuṣūl*, cit., p. 20.

²⁵⁴ Muḥammad Gunaymī Hilāl, *Al-adab al-muqāran*, cit., p. 18.

²⁵⁵ Ibidem., p. 1.

²⁵⁶ ‘Aṭiyya ‘Āmir, “Tarīj al-adab al-muqāran fī Miṣr”, en *Fuṣūl*, cit., p. 20.

literatura comparada de la Universidad de Londres. Tampoco este último comparatista pudo salir fuera de las murallas que ha construido la escuela francesa.²⁵⁷

Aparecen varias ediciones de *Al-adab al-muqāran: bayn al-naẓariyya wal-taṭbīq* (la literatura comparada entre la teoría y la práctica) de Ibrāhīm ‘Abdel-Raḥmān Muḥammad, donde se dedica a ofrecer dos partes: la teórica en la cual aborda la historia de los estudios comparativos y su desarrollo, la segunda parte se trata de estudios aplicados o prácticos. El comparatista limita el ámbito de la disciplina en las influencias y el seguimiento de las fuentes. Esta convicción le hace corroborar que “cualquier estudio comparativo empieza con una pregunta usual: ¿De dónde se inspiró el escritor o el poeta este tema, estas ideas o aquella forma artística? La respuesta será la vía del estudio en su forma práctica.”²⁵⁸ Este modo, a nuestro parecer, convierte la investigación comparativa en un estudio dirigido por la obsesión genética o la búsqueda de la causalidad: el buscar de qué viene de qué.

Después de esta introducción tan breve se puede deducir que la literatura comparada todavía no ha logrado el éxito deseable en Egipto, de una manera muy específica. Lo que hemos podido apreciar en los estudios realizados allí es el aferramiento por las escuelas o tendencias procedentes del Occidente sin intervenir para modificar el concepto de la ciencia que nos ha venido desde fuera. La mayor parte de los estudios comparativos que llevan a cabo los comparatistas allí son trabajos aplicados, pero no hablan tanto sobre la teoría tal como lo hacen referente a la aplicación.

Entonces, ¿Qué es la literatura comparada según estos comparatistas? Y ¿Cuáles son sus principales ámbitos? Gunaymī Hilāl define esta disciplina como “el estudios de la literatura nacional en sus relaciones históricas con las otras literaturas extranjeras, que están fuera de las fronteras lingüísticas con las que se escribió esta literatura nacional.”²⁵⁹ Partiendo de esta definición el ámbito de las investigaciones comparativas tendría que ser limitado en “una literatura nacional en su relación con las literaturas universales y su extensión para influir en ellas y enriquecerlas o quedar influida y prosperada por las mismas.”²⁶⁰

²⁵⁷ Ibídem, p. 20.

²⁵⁸ Ibrāhīm ‘Abdel-Raḥmān Muḥammad, *Al-adab al-muqāran: bayn al-naẓariyya wal-taṭbīq* (la literatura comparada entre teoría y práctica), Maktabat al-ṣabāb, al-Qāhira, sin fecha, p. 236.

²⁵⁹ Muḥammad Gunaymī Hilāl, *Al-adab al-muqāran*, cit., p. 2.

²⁶⁰ Ibídem., p. 2.

Basándonos en la definición antedicha, ponemos nuestras manos en los ámbitos de la disciplina, desde el punto de vista de este autor. Él subraya que sus ámbitos radican en “los puntos de encuentro entre las literaturas en sus diferentes lenguas y sus diversas relaciones complejas, en su presente o en su pasado, y lo que tienen estos contactos históricos de influencia y efecto, sean lo que sean estos aspectos de influencia.” En otras palabras, el ámbito de la literatura comparada consiste en “los contactos internacionales entre las diferentes literaturas.”²⁶¹

Estos contactos, según él, no se limitan a los expresos préstamos y la transmisión de las ideas, los temas y los modelos literarios de una literatura a otra, sino comprende también el estudio de la forma de influencia de la cual está impregnado un autor en su lenguaje después de aprovecharse de otra literatura. Se puede denominar esta manera de influencia como la interpretación de lo que ha leído el escritor de las otras letras y lo ha formulado a su manera. Para esclarecernos esta situación Gunaymī Hilāl nos ofreció un ejemplo: el escritor inglés, Thomas Carlyle (1795-1881), leyó sobre el escritor alemán, Goethe (1749-1832) y durante esta lectura no observó en su producción las dimensiones de sarcasmo, ateísmo y denegación, sino, al contrario, vio en él lo que coincide con su crecimiento religioso y moral. Le consideró como un sabio que llama a la religiosidad y al rendimiento a lo que imponen los buenos morales. Aquí Carlyle se ha quedado influido por Goethe, aunque no reflejó lo que éste verdaderamente quería comunicar. Esta influencia fue meramente la interpretación de Carlyle a la literatura de Goethe.²⁶² Pero con este paso también Gunaymī Hilāl no se ha alejado del principio fundamental de las teorías de la escuela francesa, ya que todavía el comparatismo quiere decir, para él, fuentes e influencias. Pero lo que pasa en este último ejemplo es que Gunaymī Hilāl introdujo lo que un autor puede interpretar de otro escritor u otra literatura, sea esta interpretación correcta o no.

Así, nos enteramos de que el campo de la literatura comparada para él se limitó a las relaciones literarias internacionales que se realizan a través de la influencia y efecto. De este modo, los paralelos que se realizan dentro de una misma literatura nacional no entran en el marco de esta disciplina, existieron o no las relaciones históricas, como las comparaciones entre Hafiz y Šawqī en la literatura árabe o entre Racine y Voltaire en la literatura francesa. Todos estos paralelos, según él, no tienen nada que ver con la

²⁶¹ Ibidem., pp. 9 y 14.

²⁶² Ibidem., p. 15.

literatura comparada. El comparatista tiene que dejar estos estudios para el historiador o el crítico de literatura nacional.

Otro aspecto que no tiene nada que ver con el comparatismo, según la concepción señalada anteriormente, son las comparaciones que se hacen entre escritores pertenecientes a diferentes literaturas sin haber existido las relaciones históricas que les unen. Es la mera similitud que anima al comparatista para llevar a cabo su trabajo. El autor da un ejemplo para este tipo de estudios con el libro de Stendhal (1783-1842) sobre Racine y Shakespeare. El valor de este libro radica en la comprensión del romanticismo o en el entendimiento de las circunstancias culturales que rodean el autor. Pero no se cuenta entre los trabajos comparativos ni en su metodología ni en su tema porque nunca hubo relaciones históricas entre Racine y Shakespeare. Tampoco entra la comparación entre el poeta inglés Milton (1606-1674) y el poeta árabe Abi Al-‘Alā’ Al-Ma‘rri (973-1057) justificándose porque ambos eran ciegos y su producción literaria fue influida por esta ceguera o por que ambos tenían ideas religiosas extremas. Simplemente no es literatura comparada porque “ambos no se conocieron; nadie influyó en el otro. Por ello, la semejanza de sus ideas, circunstancias o situación social no tienen un valor histórico.” El comparatista de este tipo de trabajos “es como si fuera un biólogo que gasta tanto tiempo en la explicación de la existencia de un acercamiento — en el color y la forma— entre una flor y una mariposa.”²⁶³

La crítica comparatística árabe no aceptó la actitud adoptada por Hilāl y defendió la idea de alcanzar los progresos nocionales que han venido imponiéndose. Por una parte, Sa‘īd ‘Allūš critica los principios que vino defendiendo el comparatista egipcio porque éste “escribió su obra contando totalmente con Marius-François Guyard, fingiendo haber olvidado o ignorado el progreso que la investigación impone.”²⁶⁴ Además, ‘Allūš cuestiona el esfuerzo que ha realizado este comparatista por haber compuesto su libro como si fuera una copia idéntica del manual de Guyard, ya que, según él, contemplando los ejes componentes de ambos libros, nos queda claro que Hilāl adoptó los mismo títulos del comparatista francés, especialmente los relacionados con los instrumentos del comparatista, el campo de la literatura comparada, los factores del cosmopolitismo en la literatura, las influencias de las literaturas extranjeras, las bibliografías, la literatura general y comparada.

²⁶³ Ibidem., p. 12.

²⁶⁴ Sa‘īd ‘Allūš, *Madāris al-adab al-muqāran: dirāsa manḥaṣṣiya*, cit., p. 209.

Por otra parte, en *Al-adab al-muqāran: muškilat wa-afāq* (La literatura comparada problemas y horizontes), ‘Abdu ‘Abūd pone de manifiesto que “la persona puede comparar entre fenómenos culturales pertenecientes a diferentes sociedades que no tienen contactos históricos de este tipo que propuso Gunaymī Hilāl. Y, por supuesto, estas comparaciones pueden tener un valor científico que sobrepasa el de la comparación entre una flor y una mariposa.”²⁶⁵ En este caso, según ‘Abdu ‘Abud, el comparatista será como un biólogo que compara entre las formas de la aparición de la misma flor o la misma mariposa en diferentes continentes. Pero hay que tomar en consideración las diferencias fundamentales entre los fenómenos culturales y los fenómenos naturales.

En el mismo sentido, Sīza Qāsim opina que el estudio de fuentes e influencias y la demostración histórica de la existencia de una influencia confirmándola con sucesos y hechos, todo esto, pertenece a la historia literaria comparada. Así también el estudio de la influencia de un escritor por otro se inserta en el ámbito de los estudios psicológicos, por una parte, y formativos, por otra. La primera dimensión corresponde a la “inspiración”, que resulta difícil limitarla segura y científicamente porque es una cuestión muy complicada. Es difícil decir que esta fuente es la semilla de la que ha brotado esta obra artística. Pero la influencia de un libro por otro se relaciona con el conjunto de referencias que el autor ha utilizado en la etapa de la formación. El tratamiento de esta cuestión puede ser útil si existen las pruebas que confirman que el libro influyente era una de las fuentes que el autor utilizó a la hora de formular su obra. Por eso, Sīza Qāsim subraya que la literatura comparada, como los estudios literarios, puede ser dividida en: 1) La historia literaria comparada, que estudia las relaciones de hechos entre dos o más literaturas en el ámbito literario por la existencia de fuentes de influencia y efecto; 2) Las biografías literarias, donde se aborda el estudio de la trayectoria vital desde una perspectiva especial, o sea, desde su contacto con las otras literaturas y el conocimiento de su cultura en los diferentes campos; y 3) En el tercer lugar, viene la crítica aplicada comparada. En este tipo se centra el estudio entre dos obras o más, estudiar características de una o más escuelas literarias en una obra determinada, indagar las influencias de las teorías críticas en las obras literarias y, finalmente, estudiar las formas comunes entre dos o más obras.²⁶⁶

²⁶⁵ ‘Abdu ‘Abūd, *Al-adab al-muqāran: muškilat wa-afāq*, cit., p. 14.

²⁶⁶ Sīza Qāsim, *Bina’ al-riwāya: dirāsa muqārana fi ṭulāṭiyyat Nayīb Maḥfūz*, cit., pp. 15-16.

A nuestro juicio, La limitación a las relaciones históricas de influencia y efecto es una actitud que los mismos franceses ya han traspasado desde hace mucho tiempo. ¿Por qué no tratamos de poner una nueva concepción de la disciplina, partiendo del desarrollo de las ciencias que ha tocado todo el mundo? ¿Por que no aceptamos la literatura comparada como el estudio tanto de las relaciones históricas como de esclarecer las convergencias y divergencias que se manifiestan entre dos o más literaturas debido a la similitud de las circunstancias? Repetimos que la limitación a tratar las relaciones históricas no tiene más objetivo que acumular datos que acreditan la existencia de un contacto entre una literatura y otra y, por consiguiente, la estrechez de los ámbitos de la investigación literaria en un momento en que el llamamiento a la apertura a todo el universo llegó a su auge. Bueno, si tenemos *A* y *B* como dos objetos de comparación e intentamos destacar lo común que tienen, mejor dicho convergencias y divergencias, claro que nos daremos cuenta de las relaciones históricas —si existen— entre sí. Además, prestaremos gran atención a estas relaciones porque nos ayudarán a dar más justificaciones de dicha aproximación. En resumen, el comparatismo se hizo un concepto más amplio y desarrollado para comprender tanto la investigación de relaciones históricas como destacar los puntos de similitud y de diferenciación entre dos obras, dos autores, dos literaturas o más.

Darío Villanueva, hablando de las teorías de la escuela francesa, aclara la importancia de este tipo de trabajos: “La verdad es que este tipo de trabajo comparatista es absolutamente imprescindible y aporta datos de enorme interés para comprender que la literatura nunca está cerrada en el ámbito de una expresión lingüística singular, sino que hay una especie de comunicación constante entre todas ellas.”²⁶⁷ Sí, es indispensable este tipo de estudios porque, como ha señalado Villanueva y en eso le compartimos la opinión, ayuda al entendimiento de que entre todo el mundo hay una conexión y coherencia duraderas. Lo que rechazamos, desde nuestro punto de vista, es la limitación a esta orientación en el campo comparatista.

En 1966 se publica *Dirasāt fi al-adab al-muqāran* (Estudios en la literatura comparada) de Muḥammad ‘Abdel-Mun‘im Jafāyā. En el prólogo de este libro, el autor dice: “Desde hace más de diez años llamé en mi libro, *Maqāhib al-adab* (Las doctrinas de la literatura), al interés por el estudio de la literatura comparada, además de hacerlo imprescindible para el estudio de la literatura, su historia y la crítica literaria, al mismo

²⁶⁷ Darío Villanueva, “La literatura comparada y enseñanza de la literatura” en 1616: *Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, cit., p. 99.

tiempo. Ahora estamos a punto de abrírnos a un nuevo provenir con amplio horizonte, allanamos para él, convocamos para asumir la responsabilidad intelectual y literaria, rogando que la literatura comparada y sus estudios encuentren en los institutos y universidades todo interés y apreciación.”²⁶⁸ La metodología que sigue este comparatista reside en los principios de la escuela francesa. Según el mismo Jafāyā, la literatura comparada se dedica al estudio de las diferentes influencias y efectos entre las literaturas internacionales.”²⁶⁹ No nos detendremos aquí, puesto que si lo hiciéramos, repetiríamos muchas páginas de lo que expresado ya con respecto a la escuela francesa y sus partidarios en Egipto como Gunaymī Hilāl.

Un año más tarde, aparece el libro de Ḥasan Gād Ḥasan, *Al-adab al-muqāran* (La literatura comparada), que expresa idénticamente todo lo que dice el libro de Gunaymī Hilāl. Leyendo el libro de Gād Ḥasan, hemos encontrado que no ofrece nada nuevo, sino sigue paso a paso el mismo método y las mismas ideas explicadas ya en el libro de Gunaymī Hilāl. Esta adaptación no se limita a las ideas generales —como podemos observar en los partidarios de una misma tendencia donde cada uno la trata desde una dimensión—, sino que llega, en palabras de Sa‘īd ‘Allūs, “hasta el punto de la imitación lexicológica.”²⁷⁰ Así, podemos decir que las teorías del comparatismo no han progresado con un trabajo como éste, ya que este último no ha hecho más que poner en circulación o difundir los principios que había establecido o había venido defendiendo Gunaymī Hilāl.

A pesar de las críticas que se han hecho contra el método antiguo de las influencias y relaciones históricas, permanecieron fieles muchos comparatistas a sus principios. Así, Muḥammad Zakī Al-‘Iṣmāwī cuando aborda la definición de la disciplina, no sale de la pista que ha trazado Gunaymī Hilāl e, incluso, utiliza sus términos. A su parecer, la literatura comparada es el estudio de la literatura nacional en sus relaciones históricas con otras literaturas escritas con otras lenguas, puesto que la disciplina no interesa sino por las literaturas escritas con diferentes idiomas. Como condición imprescindible, él pone la existencia de una relación histórica recíproca y la influencia de una en la otra. Asimismo, subraya que las comparaciones o paralelas entre poetas o escritores que se realizan dentro de una misma literatura nacional no entran el

²⁶⁸ Muḥammad ‘Abdel-Mun‘im Jafāyā, *Dirasāt fī al-adab al-muqāran* (Estudios en la literatura comparada), Maṭba‘at al-Azhar, al-Qahira, 1966, p. 6.

²⁶⁹ *Ibidem.*, p. 19.

²⁷⁰ Sa‘īd ‘Allūs, *Madāris al-adab al-muqāran: dirāsa manḥayyīyya*, cit., pp. 230-231.

ámbito de la literatura comparada.²⁷¹ Como lo hemos repetido tantas veces, no pretendemos negar la importancia de este tipo de estudios, pues sabemos que tiene valor, pero estamos en contra de la restricción o la limitación a un concepto concreto sin tener otros horizontes que seguramente añadirán otros méritos a la investigación comparativa.

A partir de 1970 se puede observar un desarrollo en la visión hacia los estudios comparativos. Por eso, creemos que Sa'īd 'Allūš ha acertado cuando llamó esta fase (1970-1986) la fase de madurez. Nos referimos al principio a Muḥammad 'Abdel-Salām Kafāfī, que no se limita a la metodología francesa, sino la sobrepasa para adoptar las ideas de la escuela americana. En el prefacio a su libro *Fi al-adab al-muqāran* (En la literatura comparada), nos muestra que “la literatura comparada es una de las nuevas direcciones de los estudios literarios. Apareció en algunas universidades occidentales durante la edad moderna. Pero esto no quiere decir que es completamente nueva, puesto que en la antigüedad los literatos, en varios países, ofrecieron muchos tipos de estudios comparativos. Gracias a la edad moderna los métodos de los estudios comparativos se ampliaron y se arraigaron.” Con un horizonte más amplio pretende ofrecer la definición y la metodología de la literatura comparada:

“No hay una coincidencia en un sólo concepto de la disciplina. Además, en el mismo país los estudiosos se diferencian en asignarle una concreta concepción. Esta diferenciación y contraste entre los estudiosos de distintos países se agravan, pues, está la orientación que limita la literatura comparada a los estudios literarios. Esta tendencia no permite trascender los estudios literarios para comprender otros ámbitos de la actividad artística. También ponen como condiciones la existencia de la relación histórica y las fuentes e influencias entre las literaturas comparadas. Por otro lado, hay otra tendencia que amplía el concepto de la disciplina para incluir cualquier estudio comparativo entre la literatura y los otros ámbitos de la expresión artística. [...] De todos modos, en este libro adoptamos la concepción más amplia de la literatura comparada y no dejaremos de estudiar la literatura comparándola con las demás artes, siendo esto útil”²⁷² para el desarrollo de los estudios comparativos.

De lo anteriormente dicho, concluimos que de este modo empezó el proceso de allanamiento para la consolidación de los principios de la metodología norteamericana en Egipto.

Asimismo, conviene aludir a un esfuerzo de gran importancia literaria y científica en el comparatismo egipcio. Nos referimos a los estudios de Al-Ṭāhīr Aḥmad Makkī,

²⁷¹ Muḥammad Zakī Al-‘Išmāwī, *Dirasāt fi al-naqd al-masrahī wal-adab al-muqāran* (Estudios en la crítica del teatro y la literatura comparada), Dār al-šurūq, al-Qāhira, 1994, pp. 23-25.

²⁷² Muḥammad 'Abdel-Salām Kafāfī, *Fi al-adab al-muqāran* (En la literatura comparada), Dār al-naḥḍah al-‘arabiyya, Beirut, 1971, p. 5.

que nos presenta una nueva orientación en la literatura comparada en Egipto. Su libro teórico sobre la disciplina, *Al-adab al-muqāran: uṣūluh wa-taṭawwuruh wa-manāhiyuh*, representa una nueva perspectiva en dicha ciencia en Egipto. El autor estaba obsesionado por “el deseo de que progresáramos un paso con un gran trabajo llevado a cabo por Dr. Muḥammad Gunaymī Hilāl desde hace más de treinta y cinco años, para ofrecer una nueva perspectiva integral (completa) de la literatura comparada a la luz de los cambios que se han producido en nuestra época. Este intento es para aprovecharnos de las fuentes del conocimiento que nos rodean y alcanzar la procesión universal en este campo.”²⁷³ Para él, la completa rendición de las investigaciones comparativas a las teorías de la escuela histórica francesa como ha hecho Muḥammad Gunaymī Hilāl representa una insuficiencia, puesto que en el comparatismo norteamericano, alemán o italiano se puede apreciar nuevas ideas dignas de contemplar. Por ello, Al-Ṭāhir Makkī desea con la escritura de este libro “dirigir nuestro conocimiento de esta disciplina unos pasos hacia adelante.”²⁷⁴ La búsqueda de una definición acertada es la base de cualquier introducción a la literatura comparada. Así, inició Al-Ṭāhir Makkī, ofreciéndonos la siguiente definición de la disciplina:

“En mi opinión, lo más adecuado es intentar un camino intermedio entre la estrecha ortodoxia de la escuela francesa y la libertad de la escuela americana. Nuestra intención al obrar así no es, en modo alguno, poner cadenas de hierro a esta rama de la ciencia que aún se encuentra en el período de la infancia, o como mucho en el de la pubertad —pero de ningún modo en la edad climática—, sino porque al analizar de un modo sistemático cualquier materia compleja es preferible quedarse corto que pasarse de listo.”²⁷⁵

Nos parece que el lector de estas líneas se revolucionará, acusándonos de copiar la definición de Ulrich Weisstein atribuyéndola al comparatista egipcio. Será esto el punto de partida de nuestras observaciones sobre *Al-adab al-muqāran: uṣūluh wa-taṭawwuruh wa-manāhiyuh* de Al-Ṭāhir Makkī. El concepto y los ámbitos de la investigación comparatística son tomados del libro del investigador alemán, Ulrich Weisstein, y no creemos que esto sea un defecto metodológico, puesto que se considera una cuestión metodológica que depende de la convicción del comparatista de una orientación u otra. ¿Podemos considerar esto una telepatía o coincidencia de ideas entre Ulrich Weisstein y Al-Ṭāhir Makkī? La coincidencia de ideas significa que la idea es la misma, pero cada uno la expresa con su propio estilo. Pero, en nuestro caso, el comparatista egipcio, incluso, se ha servido de los mismos términos de Weisstein, lo que indica que él

²⁷³ Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluh wa-taṭawwuruh wa-manāhiyuh*, cit., p. 7.

²⁷⁴ Ibidem., p. 191.

²⁷⁵ Ibidem., p. 194.

solamente ha traducido la definición del comparatista alemán sin referirse a él. En segundo lugar, muchas partes del libro de Al-Ṭāhir Makkī son traducidas fielmente del libro de Weisstein. Pues, en el segundo capítulo de este libro, el autor habla sobre la historia de disciplina en los países occidentales, refiriéndose de paso a algunos países árabes. Cuando el comparatista egipcio intentó abordar la historia de la literatura comparada, quiso hacer un panorama general donde describe el estado de la misma en varios países occidentales y del Mundo Árabe. En su exposición de esta historia en Occidente, que sale en la tercera parte de su libro, no hizo más que traducir el capítulo de Ulrich Weisstein. Era más favorable llamar esta parte como traducción, ya que él no interviene como autor, sino como traductor: añade a veces para aclarar. En segundo lugar, aborda la definición de la disciplina tal como ha hecho Ulrich Weisstein, como ya hemos visto. Muchas partes del libro de Al-Ṭāhir Makkī coinciden con las del libro de Weisstein, ya que éste habla en el capítulo VII sobre la historia de los temas y motivos, mientras que Al-Ṭāhir Makkī lo trata en la sexta parte de su libro. En la duodécima parte, Al-Ṭāhir Makkī estudia las influencias recíprocas entre las artes, exactamente lo mismo que había hecho Ulrich Weisstein en el capítulo octavo de su libro. A pesar de todo esto, no podemos negar el valor y la importancia que encierra el libro del comparatista egipcio que nos ofrece las “remotas raíces” de la disciplina tanto en la literatura árabe como en las literaturas europeas; “los primeros pasos” hacia la disciplina, el intercambio cultural y el empleo de la comparación en los campos científicos; “los géneros poéticos”, donde aborda la poesía narrativa, la leyenda en la literatura árabe, la poesía lírica, la poesía pedagógica en la literatura occidental y árabe, etc.; “la prosa”, sus géneros, la influencia de las *maqamāt* árabes en novela picaresca europea, etc.; la literatura general y la historia del término; la literatura universal y Goethe; los instrumentos del comparatista; etc.

Es importante para asegurar la movilidad del movimiento comparatístico en Egipto aludir a la fundación de Al-ʿyamʿiyya al-Miṣriyya lil-Adab al-Muqāran (La Sociedad Egipcia de Literatura Comparada) en 1986. El objetivo de esta sociedad es desarrollar la literatura comparada tanto en Egipto como en el mundo árabe. Sus miembros participan en las conferencias internacionales que se celebran bajo los auspicios de la Asociación Internacional de la Literatura Comparada (ICLA), puesto que participaron en la conferencia de París (1985), Munich (1988) y Hong Kong (2004), etc. En 1995, la sociedad ha celebrado la conferencia más grande en la zona árabe bajo el título *Qaḍaya al-adab al-muqāran fil waṭan al-ʿarabī* (Las cuestiones de la literatura

comparada en el mundo árabe).²⁷⁶ Aunque las actividades de esta sociedad no son conocidas sino para los más especializados en tal campo, además de que sus publicaciones no son difundidas, se considera como un paso de valor para desarrollar los estudios comparativos en el mundo árabe en general y en Egipto en particular.

A fin de cuentas, la literatura comparada en Egipto ha podido encontrar tres modelos principales. A lo largo de las diversas fases de la historia de la disciplina, los comparatistas egipcios se han ocupado del modelo francés, americano o alemán. Estos modelos han sido el ejemplo ideal y metodológico que ha de seguir el comparatismo egipcio hasta un momento dado. Este momento, a nuestro parecer, fue la culminación del desarrollo, el progreso y la eficacia de los esfuerzos en dicho campo allí. Nos referimos a la aparición de una nueva conceptualización adoptada por ‘Aḥmad ‘Abdel-‘Azīz, que inclina hacia una nueva teoría de la literatura comparada. Al delimitar el campo de la disciplina, el comparatista egipcio afirma que los ámbitos de la literatura comparada deben aprovecharse de varios métodos crítico-literarios para llevarnos hacia una nueva conceptualización de la literatura comparada. A lo largo de su libro dividido en cinco capítulos, nos ofrece nueva visión hacia la cuestión comparatística. Pues en el primero, sugiere una nueva teoría de los géneros en la literatura comparada, que se basará en: 1) la ausencia de las estructuras permanentes del género literario, 2) la adopción del concepto del architexto, en vez del género, para comprender discursos, modos y géneros, 3) la ampliación del concepto del género y el archigénero, 4) la cooperación entre la poética del estructuralismo y la historicismo y la inclusión de otros géneros que se relacionan con las estructuras sociales y culturales, 5) la adopción de una nueva clasificación de los géneros, que abre el compás para añadir nuevos géneros o suprimir otros más fronterizos, 6) la adición de un nuevo género que es el texto biográfico del autor y la comparación entre las vidas y su interpretación por los textos, 7) el nuevo concepto comparatístico se basará en la intertextualidad, la mezcla de los géneros, el estudio de lo permanente y lo variante en las estructuras del género, que puede ser temático, de modo o formal, 8) la transformación representa una de las más importantes bases del architexto comparado y 9) finalmente, la transformación del placer del género en un placer del conocimiento objetivo que estudia la intertextualidad en un mismo texto o la intertextualidad de un texto en varios textos y la influencia de esto en la formación del género.²⁷⁷ Como es evidente, en el proceso de plantear nueva

²⁷⁶ La página web de Al-ŷam‘iyya al-Miṣriyya lil-Adab al-Muqāran (La sociedad egipcia de la literatura comparada), <http://www.esgrs-escl.com/Comparative%20Society/Arabic%20Pages/Ta3ref%203am.htm> (Último acceso 20-10-2008).

²⁷⁷ Aḥmad ‘Abdel-Azīz, *Naḥwa naẓariyya ŷadīdah lil-adab al-muqāran*, vol. 1, cit., pp. 66.

teoría de los géneros, el comparatista egipcio parte después de una lectura meditativa en el positivismo de los primeros comparatistas como Brunière, las ideas de Gerard Genette acerca del architexto, cuyo significado reside en “la combinación entre los diversos discursos, formas de expresión y los géneros literarios tradicionales,”²⁷⁸ la transtextualidad o el paso de un texto a otro y los lazos que existen entre ellos y el archigénero para incluir otros géneros, así como su lectura en el historicismo y el estructuralismo. Después de su especulativa lectura en diferentes métodos intentó sugerirnos una nueva teoría de los géneros.

Para llegar a una ciencia comparada de la forma aborda, en el segundo capítulo, el formalismo ruso, el nuevo criticismo, el estructuralismo con el fin de afirmar la literariedad de los textos. Aborda también la crítica que dirigieron los interesados en el marxismo, P. N. Medvedev y Mijail Bajtin, al formalismo, puesto que Bajtin llamaba a la concentración en el estudio de la lengua en un contexto comunicativo apoyado en la diversidad homogénea. En esto, él veía que la obra literaria es una parte indispensable del contexto literario, y éste es una parte inseparable del contexto ideológico general en una época determinada y una unidad sociológica concreta y, por fin, el contexto ideológico con todos sus componentes representa un elemento del contexto sociológico económico. También era interesante reflexionar sobre las ideas de Mukarovsky que tenía una decisiva actitud frente a la cuestión del contenido y la forma. Mukarovsky veía que el hecho de distinguir entre ellos de esta forma es un error y llamaba a que el análisis de la “forma” no se limita a un mero análisis formal. De otra parte, toda la estructura de la obra, y no sólo la parte llamada “contenido”, entra en una relación positiva con los valores sistemáticos de la vida que controlan los asuntos del hombre. El nuevo criticismo aparece para decir su palabra: el contenido y la forma son inseparables en la obra literaria. Pero la escuela morfológica alemana siguió los pasos de la escuela formalista en alejarse de la vida del autor y el contexto histórico, además de excluir el valor estético porque quisieron tratar solamente los componentes discursivos de la obra literaria. Asimismo, observó las muchas críticas dirigidas al formalismo. Quizá lo más importante radica en la limitación en afirmar el valor de las formas nuevas y sorprendentes y la falta de interés por el contexto histórico y valor estético en su análisis de la obra literaria. Al final de este recorrido, el comparatista egipcio se refiere a que el llamamiento de Étiemble abrió el camino hacia una ciencia comparada de las formas literarias y que Pichois y Rousseau siguieron el mismo camino. En este sentido, Aḥmad ‘Abdel-‘Azīz subraya que la forma en la morfología de la literatura significa la técnica y,

²⁷⁸ *Ibidem.*, p. 45.

así, se puede estudiar las técnicas de la obra teatral como las de la novela y la poesía de una forma crítica y poética (descriptiva). La ciencia de las formas literarias se caracteriza por su flexibilidad, puesto que se basa en la diversidad de los rasgos y cualidades para trasladarse de lo local a lo universal. No son solamente las formas de autoría, sino también las formas de expresión pueden ser estudiadas comparatísticamente. El formalismo ha desempeñado un papel muy importante en la consolidación de este valor poético y, a pesar de las críticas dirigidas al formalismo, radica mucho valor en este tipo de estudios, que se basan en el análisis de ciertas frases y la realización de estadísticas con muchos ejemplos, además del estudio de acontecimientos fundamentales para explorar el juego de los estilos, palabras, tonos, y relacionar la palabra con la ideología. También podemos incluir la versificación comparada o la métrica comparada.²⁷⁹ También aquí está muy claro que el autor quiso aprovecharse de muchos métodos. Lo más notable y útil, al mismo tiempo, es su intento de reconciliar entre el estructuralismo y el historicismo.

La teoría de la recepción en una nueva literatura comparada ha recibido también un cierto interés del comparatismo egipcio. A diferencia del concepto positivista de la recepción, que se basaba en el emisor, el mensaje y el receptor, Aḥmad ‘Abdel-‘Azīz intentó rebelarse contra el positivismo decimonónico para crear un nuevo concepto de la recepción, nutriéndose de las ideas de Hans Robert Jauss a través de la creación de un horizonte de expectativas de la experiencia literaria y la recreación del horizonte de expectativas histórico para conocer la influencia de la obra literaria en un supuesto lector. Asimismo, recurre a las ideas de Wolfgang Iser sobre el análisis de la relación entre el texto y el lector para explicarnos aquellas lecturas imperfectas en la literatura comparada, puesto que el lector puede consentir o rechazar, tomar o dejar del texto. Además de todo, el intermedio antiguo le pareció un receptor, por lo que será una serie de receptores de la obra literaria. Aḥmad ‘Abdel-‘Azīz pretendió añadir a todo esto sus sugerencias de estudiar diversas recepciones de una misma obra, sea en diferentes épocas o en diversos países coetáneos o no. También quiso añadir el estudio del horizonte de expectativas del lector, o sea la sociología, la psicología y la historiología.²⁸⁰ El interés del comparatista egipcio por la cuestión de la recepción, como ya hemos visto, era de una dimensión diferente de la antigua dimensión positivista para hacer hincapié en el modo de recepción de los lectores, pasar revista al horizonte de sus expectativas y analizar su respuesta. Evidentemente, las sugerencias de

²⁷⁹ Ibidem., pp. 116-120.

²⁸⁰ Ibidem., pp. 129-130.

concentración en la estética de la recepción y el horizonte de expectativas del lector en una nueva teoría comaratística fueron inspiradas de las teorías de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser y Harald Weinrich.

Teniendo en consideración que la traducción refleja unas necesidades sociales, culturales y psicológicas pertenecientes al país que traduce, Aḥmad ‘Abdel-‘Azīz subraya la importancia del estudio comparado de la traducción. Y vemos que los autores, Pichois y Rousseau, le han inspirado, en este sentido, que “la traducción permite enfocar al escritor, la lengua, y el público desde una nueva perspectiva: el traductor, dividido entre la fidelidad al texto y su temperamento, entre la crítica y la creación; el público, cuyas exigencias se han de respetar más que nunca...”²⁸¹ Partiendo de esto, el comparatista egipcio sugiere el estudio del horizonte de expectativas y comparar entre el horizonte de expectativas que tienen los lectores en el país de la obra original y el público receptor en otro país (la traducción), puesto que esto nos descubre la aceptación o el rechazo que tiene cierto pueblo acerca de una obra.²⁸²

En el capítulo quinto aborda también la fenomenología de Eduard Husserl (1859-1938) y su intención crítica de un texto cuyo objetivo reside en la lectura neutral sin la influencia de nada exterior. En su opinión, el comparatista egipcio sostiene la idea de que la crítica fenomenológica comparativa nos llevará de lo uno a los diversos textos, diferentes en la lengua y la época para conocer los temas repetidos y para llegar a las estructuras profundas del pensamiento humano. Como prueba de su trabajo nos ofrece cuatro obras teatrales (*La vieja señorita del paraíso* de Antonio Gala, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* de García Lorca, *In attendant Godot* de Samuel Beckett y *Al-amīra tantazir* (La espera de la princesa) de Ṣalāḥ ‘Abdel-Ṣabūr) que serán objeto de análisis textual comparativo, que trata la intuición del fenómeno en cada una de ellas, sus semejanzas o diferenciaciones, aproximaciones o contrastes y el estudio de sus elementos permanentes o variantes. La comparación fenomenológica se basa en una lectura neutral de los diversos textos y no permitir que entre nada de fuera de ellos. Estos textos encarnan la conciencia de sus autores, en cuyas mentes se reúnen las unidades estilísticas y semánticas, lo que nos hace concentrar en las dimensiones de esa conciencia reflejada en el texto para llegar a las estructuras profundas de su mente. Podemos encontrar esas estructuras en los temas repetidos y la imaginación insertada en ellos. Concibiendo todo esto, nos vamos a enterar de la manera de la cual el escritor

²⁸¹ Claude Pichois y André-M. Rousseau, *La literatura comparada*, cit., 187.

²⁸² Aḥmad ‘Abdel-Azīz, *Naḥwa naẓariyya yādīdah lil-adab al-muqāran*, vol. 1, cit., pp. 149-150.

vivió, además de conocer también la relación fenomenológica entre el autor y el mundo. La comparación fenomenológica podrá realizar esto entre textos, investigando no sólo las semejanzas, sino también las diferencias.²⁸³

En las líneas anteriores, hemos tratado de aproximarnos hacia el nuevo proyecto y los serios intentos de crear una nueva teoría de la literatura comparada en Egipto. Vemos que es imprescindible explorar, aunque sea brevemente, la cuestión en otros países árabes porque todos representan un todo inseparable. Este todo constituye una parte indispensable de un “archi-todo” que es el mundo entero.

En Irak, sobresale Şafā’ Julūşī que se caracterizaba por su formación anglófona, hecho que justifica su inclinación hacia la escuela americana. Este comparatista se dedica a una visión clara de la literatura comparada, planteando los siguientes ámbitos de estudio: la traducción, la producción literaria, los estilos, las corrientes y los géneros literarios. Era necesario, para él, estudiar la historia de la traducción y las obras traducidas al árabe y su influencia en la producción literaria, los estilos y corrientes literarias.²⁸⁴ En la introducción a su libro *Dirasāt fi al-adab al-muqāran* (Estudios en la literatura comparada), Şafā’ Julūşī ofrece algunas sugerencias como objeto del estudio comparativo. Confirma que podemos estudiar la influencia árabe en algunas literaturas orientales como la persa y la turca, no desde la perspectiva de la influencia coránica o la de la métrica árabe en la persa o la turca, sino desde el punto de vista del desarrollo de los géneros literarios. Asimismo, se puede seguir el desarrollo de las Maqamāt y su traslado a las otras literaturas, la comparación de las novelas turcas y persas que tratan el tema de *Maýnūn Laylā* (El loco de Layla) con la novela original árabe, etc.²⁸⁵ Como se queda claro estos intereses no se alejan radicalmente de los principios en los que se basa el comparatismo egipcio en su primera fase, pero la preocupación del comparatista por los estudios que no condicionan la historicidad de la relación entre las causas y efectos le ha situado en un lugar intermedio entre la concepción francesa y la otra americana.²⁸⁶ Esta actitud distingue la dirección de la disciplina en Irak y la hace matizada por un carácter especial. Pero también existen otros intentos que inclinan hacia la orientación francesa definiendo la literatura comparada como “la ciencia que investiga en las influencias y efectos en la literatura, a todos niveles, sea esto entre un

²⁸³ Ibidem., pp. 166-171

²⁸⁴ Sa‘īd ‘Allūš, *Madāris al-adab al-muqāran: dirāsa manhayiyya*, cit., pp. 212 y 281.

²⁸⁵ Şafā’ Julūşī, *Dirasāt fi al-adab al-muqāran* (Estudios en la literatura comparada), Maṭba‘at al-rābiṭa, Bagdad, 1957, p. 5.

²⁸⁶ Sa‘īd ‘Allūš, *Madāris al-adab al-muqāran: dirāsa manhayiyya*, cit., p. 284.

escritor y otro, un idioma y otro o una corriente ideológica y otra. Asimismo, investiga en el traslado de los géneros literarios de una nación a otra y en los dares y tomares entre los pueblos a lo largo de la historia.” Y describen las influencias que se producen dentro de una misma literatura con los robos literarios. Los tres ejes principales de la investigación comparativa, según esta dirección, serán el emisor, el receptor y el intermediario. Como ámbitos de la disciplina eligen los géneros literarios, los temas, el folklore, la historia de las ideas y sentimientos,²⁸⁷ tal como lo ha hecho François Guyard en su definición de la disciplina.

En Líbano destacan algunos nombres como Tāha Nada, Badī‘ Muḥammad Gum‘ah y Rimón Taḥḥān. Los intentos que existieron allí son aún reservados, puesto que no salen de la pista que ha preparado la escuela francesa. El primero de ellos, basa sus teorías en la idea de las relaciones históricas. Según él, no entran en el círculo de la literatura comparada aquellos estudios realizados entre literatos, que no se demuestra con argumentaciones decisivas la relación entre ellos para decir que el uno fue influenciado por el otro. Y subraya que los límites divisorios entre una literatura y otra en el ámbito del estudio comparativo son los idiomas. Además, considera que la comparación entre las obras literarias que se escriben en la misma lengua, aunque fuera influencia entre ellas, no pertenece a la literatura comparada.²⁸⁸ Aunque, Badī‘ Muḥammad Gum‘ah, aborda en su libro sobre *la literatura comparada* la existencia de la escuela americana y esclarece su método, no le entusiasman sus principios, sino se centra en el tratamiento de los temas de influencia y efecto. También la definición que ha presentado el tercer comparatista refleja su convicción de la trayectoria que ha trazado la escuela francesa, ya que Van Tieghem, François Guyard y René Etiemble le inspiran esta dirección,²⁸⁹ sobre todo porque él se formó en la Sorbona.

En lo que se refiere a Argelia, ésta representa una clara concepción, sobre todo porque los franceses fundaron allí una universidad, para los hijos de los colonizadores, donde se sigue los métodos de la universidad de París. En dicha universidad empezaron a enseñar la literatura comparada después de la primera guerra mundial. Después de la independencia de Argelia en 1962, continuaron conservando el estudio de esta asignatura en francés, lo que representaba un obstáculo para los alumnos argelinos. Por

²⁸⁷ Dawūd Sallūm, *Dirasāt fi al-adab al-muqāran al-taṭbīqī* (Estudios en la literatura comparada aplicada), Manšūrāt wizarat al-ṭaqāfa wal-‘lām, Irak, 1984, pp. 11, 21 y 31-38.

²⁸⁸ Tāha Nada, *Al-adab al-muqāran* (La literatura comparada), Dār al-nahḍa al-‘arabiyya, Beirut, 1991, pp. 21 y 26.

²⁸⁹ Sa‘īd ‘Allūš, *Madāris al-adab al-muqāran: dirāsa manḥaṣṣiya*, cit., pp. 257 y 260-263.

ello, en 1968 se decidió impartir su enseñanza en árabe. La universidad de Qusuntina, en este sentido, creó un instituto dedicado al estudio de la literatura comparada. Además, se creó en 1966 la revista de *Karrasāt al-adab al-muqāran* (cuadernos de literatura comparada).²⁹⁰ Es significativo también mencionar que en la facultad de Letras se creó una cátedra de literatura comparada.²⁹¹ De los comparatistas argelinos destaca ‘Abdel-Da’im al-Šawa, que determina la metodología en el marco de la escuela histórica francesa.

El retraso de la aparición de los estudios comparativos en Marruecos hasta el año 1963 se debe fundamentalmente a la modernidad de la universidad marroquí que se fundó en 1959. A partir de aquella fecha, empezó la Universidad de Rabat. La perspectiva histórica de la escuela francesa era el eje alrededor del cual giraban los estudios comparativos allí, resaltando la importancia de las relaciones literarias entre los países. Aṃyad Al-Ṭrabulsī —de nacionalidad siria— se consideraba el único que impartía los cursos de la disciplina durante dos décadas seguidas. Más tarde, le compartieron ‘Abdel-Laṭīf Al-Sa’dānī, Sa’īd ‘Allūš, Muḥammad Abu Ṭālib y Ḥasan Al-Manī‘ī. La variedad de las asignaturas impartidas bajo el nombre de “literatura comparada” —intercalan el estudio de la literatura comparada, la crítica literaria, los estudios lingüísticos y filosóficos, los métodos de la ciencia— causó la pobreza y la dispersión de los programas en vez de la concentración en una o dos asignaturas.²⁹² Empezaron a incluir esta asignatura también en los programas de estudio de la Universidad de Fez, pero de modo general la situación de los estudios comparativos no era satisfactoria debido al nivel de los estudiantes, que no se dedican plenamente al estudio; el plan de estudios y al mismo sistema. Los intentos de reforma fracasaron varias veces. Pero Aṃyad Al-Ṭrabulsī tenía bien arraigada la conciencia de la importancia de esta ciencia literaria. En su opinión, si la literatura comparada representa el centro de interés para todas las naciones, la Nación Árabe tiene que redoblar el esfuerzo y el interés por la misma debido a la antigüedad de la literatura árabe en relación con las otras culturas. Además de esto, las relaciones de la literatura árabe con el pensamiento griego y las antiguas letras orientales —persas e indias— en la edad media son contactos firmes, aunque no se ha logrado estudiarlos suficientemente.²⁹³ La participación de Sa’īd ‘Allūš, Muḥammad Abu Ṭālib y Ḥasan Al-Manī‘ī supuso una

²⁹⁰ Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluh wa-taṭawwuruh wa-manāhiyuh*, cit., pp. 192-193.

²⁹¹ Sa’īd ‘Allūš, *Madāris al-adab al-muqāran: dirāsa manḥayīyya*, cit., p. 228.

²⁹² Ibidem., pp. 285-286.

²⁹³ Ibidem., pp. 288-289.

modificación en la metodología de estudio para incluir los siguientes ámbitos: -Las teorías del comparatismo desde el punto de vista francés, americano y las otras orientaciones; -Los componentes del modernismo en la literatura árabe (historia de las ideas/ los viajes); -Las influencias occidentales en los géneros literarios (franceses/ árabes); y -La imagen del árabe en el teatro occidental (inglés/ árabe).²⁹⁴ Por lo que podemos decir que el comparatismo en Marruecos se ha inclinado recientemente a una concepción más amplia de la disciplina.

En Túnez, iniciaron a impartir esta ciencia desde los comienzos de los años setenta en la facultad de Letras que publicó algunas investigaciones aplicadas en el tema, participando así en la cristalización de algunos conceptos y la adición de otras actitudes teóricas.²⁹⁵ En Túnez empezaron a incluir la literatura comparada en el programa de estudios de la Universidad de Letras a partir de 1972 y La Escuela Superior de Profesores a partir de 1973. El estudio de la disciplina allí se cuenta con los principios positivistas heredados de la escuela francesa, ya que se centran en los temas de relaciones, influencia y efecto. Como nos muestra Sa'īd 'Allūš, entre 1972 hasta 1980 destacan algunos temas como los de *Las influencias extranjeras en las obras románticas de Taymūr y la influencia de Maupssant sobre ellas*, *Tāha Hussein y el pensamiento francés*, *El romanticismo árabe en su relación con el romanticismo europeo*, etc.²⁹⁶ En la actualidad existen intentos serios para renovar y ampliar el estudio de literatura comparada allí, puesto que con la *Introducción a la literatura comparada* de Maḥmūd Taršūna se puede notar el desarrollo conceptual de la ciencia hacia nuevos horizontes más amplios. Maḥmūd Taršūna mira a la literatura comparada desde una visión comprehensiva, puesto que en su libro se refiere a las diferentes metodologías en este campo y afirma que la investigación en la literatura comparada, su metodología y sus objetivos no terminó. “La explosión metodológica que sucedió en este siglo empujó a los estudiosos para que esta disciplina se aproveche de los métodos modernos de la crítica literaria y lingüística. Algunos estudiosos rechazan la restricción a un método determinado y prefieren el estudio comprehensivo de los textos para poder abordar todas sus dimensiones [...] La literatura comparada, desde nuestro punto de vista, corresponde fácilmente a esta comprensión, ya que no sólo estudia las semejanzas y similitudes, sino también las diferenciaciones y peculiaridades, justificándolas por diferentes factores. Es el método que personalmente hemos seguido para estudiar el

²⁹⁴ Ibidem., pp. 288-291.

²⁹⁵ Maḥmūd Taršūna, *Madjal ilā al-adab al-muqāran*, cit., p. 8.

²⁹⁶ Sa'īd 'Allūš, *Madāris al-adab al-muqāran: dirāsa manḥaḥiyya*, cit., p. 292.

fenómeno de la picaresca en las dos literaturas árabe y española. Si nos hubiéramos limitado a los canales de influencia, no habríamos llegado a nada de valor.” Según su punto de vista, podemos combinar las diferentes metodologías de la literatura comparada para salir con una perspectiva más abarcadora. Así, la disciplina puede abarcar en sus ámbitos el estudio de los temas literarios, la estilística, la retórica, la teoría de la literatura en general, la evolución de los géneros literarios, la historia de las ideas y las corrientes ideológicas como el existencialismo y el marxismo, el estudio de las fuentes e influencias, los intermediarios, la imagen de los pueblos en las literaturas extranjeras, el estudio entre la relación entre los modelos literarios y los modelos sociales, etc.²⁹⁷ Esta visión ha aportado en el desarrollo conceptual de la disciplina en Túnez y ha servido de ser un eslabón en una larga cadena de esfuerzos agotadores para ampliar el significado de un término muy remoto: literatura comparada.

La actividad ejercida en el Mundo Árabe puede ser resumida en tres fases principales. Según la terminología utilizada por Sa‘id ‘Allūš: aludimos en primer lugar al periodo de la fundamentación, que abarca desde 1948 hasta 1960. Esta fase se inició en Egipto e Irak. La segunda consiste en la fase de la difusión o puesta en circulación de las teorías del comparatismo. Asume la responsabilidad de esta tarea comparatistas de Egipto, Argelia y Líbano entre los años 1960 y 1970. La madurez y la sensatez caracterizan el comparatismo de la tercera etapa en el comparatismo árabe en general, ya que a partir de entonces tienen en consideración la variedad de las orientaciones comparativas e inclinan hacia nuevos conceptos que determinarán la conceptualización de la literatura comparada.

La anterior presentación y bosquejo de las principales escuelas del comparatismo y las diferentes aportaciones llevadas a cabo por varias orientaciones, aunque quedan muchos cabos sueltos, nos ayudan a la comprensión de la variedad de enfoques. Generalmente, la insistencia de esbozar los rasgos de la literatura comparada en varios países ha añadido a nuestro conocimiento mucha información que desconocíamos en dicho campo, por lo que el entusiasmo de explorar las contribuciones en la investigación comparatística en todo el mundo se acentuó en nuestra alma.

En conclusión, literatura comparada es un término compuesto de dos palabras que merecen una visión detenida, contempladora y especulativa. Es una denominación tradicional y convencional, al mismo tiempo, por lo que no se intentó ofrecer otras

²⁹⁷ Maḥmūd Ṭaršūna, *Madjal ilà al-adab al-muqāran*, cit., pp. 30 y 35.

alternativas renovadoras para dicha defectuosa denominación. Si aceptáramos el planteamiento de otras posibilidades más acertadas, la mejor denominación para esta disciplina, a nuestro juicio, sería “la literatura comparante” porque con esto nos referimos al método del estudio.

En lo que se refiere a los ámbitos de la disciplina, creemos que la comparación es una palabra abarcadora con la cual el comparatista, armado evidentemente con los utensilios necesarios para llevar a cabo su tarea fácilmente, puede comparar una obra literaria con otra u otras y cotejar una obra literaria con cualquiera de las artes de expresión artística, sea fuera o dentro del ámbito nacional. Se nos ocurre en este momento muchos intentos que trataron de salir con el comparatismo del callejón sin salida en que se vio metido. Después de los estudios de influencia y efecto salieron a la luz los estudios de analogía, los temas, la comparación de la literatura con las artes, la intertextualidad, la interdiscursividad, etc. para constatar la fertilidad del campo de la literatura comparada y su disposición a comprender muchas perspectivas comparatísticas. A este respecto, mencionamos las comparaciones que ha llevado a cabo Germán Gullón sobre Benito Pérez Galdós y Miguel de Cervantes Savadera en la mezcla de lo real y lo imaginativo en sus personajes, siendo estos dos grandes escritores de una misma literatura nacional, o la comparación que ha realizado el mismo Gullón sobre Pérez Galdós y Goya. Pues, ambos retratan la realidad circundante, el uno en sus novelas y obras teatrales y el otro en sus retratos, con la misma magnificencia y habilidad que nos hacen sentir dicha realidad.²⁹⁸ Son dos ejemplos que nos revelan que las comparaciones entre las obras literarias o entre éstas y las demás artes pueden dar frutos positivos y resultados útiles, aunque sean dentro de una literatura nacional. En este mismo sentido, recordamos que Claudio Guillén recurrió al cotejo entre Rafael Alberti y José Ortega Cano, puesto que cada uno de ellos sabe manejar bien su arte: el arte de decir poesía y el arte de torear. En este sentido, Claudio Guillén dice:

“Escribía un conocido crítico taurino que José Ortega Cano no sabía torear mal. No sé si llevaba la razón, pero sí estoy seguro de que Alberti no sabía escribir mal.”²⁹⁹

²⁹⁸ La referencia a las comparaciones que ha hecho Germán Gullón fueron sacadas sucesivamente de: Germán Gullón, “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *Miau*, edición de Germán Gullón, Editorial Espasa Calpe, 7ª edición, Madrid, 2007, pp. 9-10; y Germán Gullón, “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, edición de Germán Gullón, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, p. 10.

²⁹⁹ Claudio Guillén, *De leyendas y lecciones: siglos XIX, XX, XXI*, Crítica, Barcelona, 2006, p. 197.

Delimitando los rasgos comparados en las obras literarias, nos parece conveniente aprovecharnos, como ha hecho Aḥmad ‘Abdel-‘Azīz, de los diferentes métodos crítico-literarios para lograr hacer la tarea comparatística de la mejor manera posible. Es decir, el historicismo positivista con sus temas de influencia y efecto, el estructuralismo con sus afirmaciones estilísticas en sus diferentes formas desde Charles Bally, Leo Spitzer, Vossler, hasta los intentos más recientes en dicho campo, la textualidad, la recepción y el horizonte expectativas, el análisis interdiscursivo, la nueva visión crítica... todos se cooperan para formular un método comparativo que explora tanto los rasgos comunes como los rasgos diferenciales en la obra, así como la comparación de los aspectos vitales de los escritores y su relación con la creación artística.

SECCIÓN II

BENITO PÉREZ GALDÓS Y YAḤYÀ ḤAQQĪ AUTORES COMPARADOS

I- CAPÍTULO PRIMERO: CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS ENTRE GALDÓS Y ḤAQQĪ.

II- CAPÍTULO SEGUNDO: LITERATURA Y SOCIEDAD:

- 1- EL REALISMO Y AMBOS ESCRITORES.
- 2- EL AMBIENTE Y LA INVENCION LITERARIA DE AMBOS.

III- CAPÍTULO TERCERO: HISTORIA Y CONTEMPORANEIDAD EN GALDÓS Y ḤAQQĪ:

- 1- INTERÉS POR LA HISTORIA.
- 2- GALDÓS Y ḤAQQĪ Y CIERTOS PROBLEMAS CONTEMPORÁNEOS.

Se puede apreciar algún tipo de similitudes en la creación de dos escritores sin que exista la relación que los enlaza. Así, entre Pérez Galdós y Yahyà Ḥaqqī podemos encontrar ciertas convergencias en el pensamiento y en la creación literaria sin la existencia de una relación directa entre los dos. En la trayectoria vital y creativa de ambos autores hemos apreciado muchos aspectos de encuentro y semejanza. Aunque los distancia el aspecto espacio-temporal, ambos se caracterizan por su compromiso y su preocupación por los problemas de la sociedad, reflejando la realidad social, política, económica, histórica, etc. de sus respectivos países, a pesar de que naturalmente existen otras diferenciaciones que indican la originalidad y la individualidad de cada uno de ellos. A pesar de la existencia de los puntos de encuentro y similitud entre ambos, no nos consta que ninguno haya sido influido directamente por el otro. Nuestra pregunta es: ¿Se puede insertar esta relación que se basa en la mera similitud o analogía, que no tiene origen histórico, en el campo de la literatura comparada?

Según lo que hemos visto en la sección I, la escuela francesa tradicional o conservadora excluye totalmente este tipo de estudios. Pues estas similitudes no entran en el ámbito de las «relaciones» y, por ello, no pertenecen absolutamente a la literatura comparada. Además, este aspecto contradice la definición de la disciplina desde la perspectiva y la metodología francesas y tiene, por lo tanto, que ser excluido desde el principio. Por otro lado, la escuela norteamericana, encabezada por René Wellek entre otros, y otras orientaciones comparatísticas, como ya lo hemos observado, se sirven de una definición más amplia: la literatura comparada no se limita al estudio de las relaciones, sino que incluye muchos ámbitos, de los que destaca las meras analogías y diferencias. Por eso, este tipo de similitudes viene incluido en los ámbitos de la disciplina y es digno de ser estudiado para ayudarnos a sacar las confluencias creativas basadas en la semejanza de circunstancias que rodearon a ambos escritores.

A nuestro parecer, este tipo de estudios tiene varios valores literarios, entre los que figura principalmente la ampliación de miras y de horizontes cerrados solamente en el ámbito de las relaciones históricas. No es necesaria la existencia de las relaciones para sobrepasar los límites geográficos y culturales, conociendo otras creaciones artísticas y explorando tanto las convergencias como las divergencias entre los aspectos vitales, principios dogmáticos y el compromiso con sus propias patrias y el reflejo de todo esto en una obra artística. La belleza textual utilizada en distintos textos, asimismo, merece que el comparatista haga caso a ella y aclare las similitudes y diferenciaciones encontradas en dos o más literaturas sin que haya la relación histórica entre ellas. En la

literatura española y la literatura árabe existen muchos modelos que despiertan el interés y empujan a los estudiosos para sacar tanto los aspectos analógicos como los diferenciales, aunque la relación histórica entre ellos es nula. En este sentido, en 1987, Ḥāmid Abū Aḥmad escribió sus *Dirasāt naqdiyya fī al-adabayn al-‘arabī wal-isbānī* (Estudios críticos en las literaturas árabe y española). En este libro, el autor establece algunas comparaciones entre obras literarias españolas muy famosas y obras en la literatura árabe para resaltar las convergencias entre ambas literaturas. Así, por ejemplo, compara entre *El burro de al-Ḥakīm* de Tawfīq Al-Ḥakīm y *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, entre *Qindīl Umm Hāšim* (El candil de Umm Hāšim) de Yaḥyā Ḥaqqī y *Doña Perfecta* de Pérez Galdós. El mismo libro aparece más tarde en otra edición con el título de *Qira’āt fī adab Isbānya wa-Amrīka al-latīniyya* (Lecturas en la literatura de España y América Latina).

Por todo esto, nuestro objetivo es abordar un estudio comparativo que pondrá de relieve muchos aspectos de semejanza entre dos figuras interesadas en reflejar la realidad en que vivían sus respectivos países. Al principio, queremos reflexionar sobre algunos rasgos vitales, el contexto literario en que se formaron, su pensamiento acerca de algunas cuestiones como la religión y la ciencia, el poder político, su compromiso con los problemas sociales y la eficacia de ambos escritores para abordarlos.

Antes de emprender en esta sección es imprescindible plantear la siguiente pregunta: ¿Qué aporta el estudio de estas dimensiones que vamos a tratar en esta sección a lo que llamamos “la representación de la realidad” en la obra de ambos escritores? Para contestar a esta pregunta utilizaremos los términos del escritor egipcio Naḥīb Maḥfūz que subraya que el tratamiento de la dimensión humana del escritor arrojará luz sobre su obra literaria, la elección de sus temas, la modalidad de su tratamiento y su visión artística.¹ O sea, existe una estrecha relación entre la vida personal y el contenido de la obra literaria. Hablando sobre la vida de Pérez Galdós, convendría subrayar, tal como ha hecho Clarín, que tal vez la mayor parte de la historia de Pérez Galdós está en sus obras. Clarín de forma más contundente afirma que:

“Su memoria ha de estar llena [...] de los días de la niñez, y es muy probable [...] que merezcan conocerse para recreo del lector y para poder estudiar a fondo la

¹ Naḥīb Maḥfūz, “Taḥdīm” (introducción a): Nuḥa Yaḥyā Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Rasā’il Yaḥyā Ḥaqqī ilā ibnatih* (Las cartas de Yaḥyā Ḥaqqī a su hija), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1997, p. 12.

historia del artista poderoso, que hoy nos oculta con velos de discreción y modestia muchas cosas que pudieran servir para penetrar mejor en el alma de sus obras.”²

Palabras —tanto de Maḥfūz como de Clarín— que subrayan la importancia de la dimensión vital del escritor debido a su estrecha relación con la producción literaria del mismo. La visión del escritor a los aspectos ambientales y reproducirlos en la obra literaria brota necesariamente de su ser, o sea, de su formación política, religiosa, científica, social, etc. Los autores, sus pensamientos, sus ideas, sus creencias, sus convicciones representan una parte inseparable de la realidad. Y cuando escriben, describen la realidad de la cual ellos mismos forman parte. Así, por ejemplo, la religión y la política, que forman dimensiones importantes en la trayectoria vital de ambos escritores, suscitaron el interés por crear obras espirituales o políticas que trazaban la sociedad de sus respectivos tiempos. Por consiguiente, nos ocuparemos en las siguientes páginas de resaltar algunas dimensiones que delimitan la base en la cual se formaron ambos escritores, una formación que constituye parte inseparable de la realidad representada en sus obras.

Esta sección está dividida en tres capítulos principales. El primero está centrado en mostrar algunas convergencias y divergencias entre ambas figuras. En el capítulo segundo, literatura y sociedad, abordamos la tendencia realista y la actitud de cada uno de ellos frente a la realidad y cómo ésta les inspira obras creativas llenas del aliento de sus respectivas patrias. La historia y la contemporaneidad en que hablaremos, como vamos a ver, del interés de Galdós y Ḥaqqī en reflejar tanto la historia como ciertos problemas contemporáneos en sus respectivas obras, ocupan el capítulo tercero.

² Leopoldo Alas Clarín, *Galdós, novelista*, edición e introducción de Adolfo Sotelo Vázquez, PPU, Barcelona, 1991, p. 10.

I- CAPÍTULO PRIMERO: CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS ENTRE GALDÓS Y ḤAQQĪ³:

Los estudios e investigaciones literarios no han dejado de aparecer y difundirse sobre la trayectoria vital y literaria de los grandes escritores. La vida de éstos siempre está repleta de sucesos y acontecimientos dignos de ser revelados y explorados por parte de la crítica y los investigadores. Benito Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī, en este sentido, se contaban de entre los grandes escritores en sus respectivas literaturas. Pues Amado Nervo ha titulado su artículo, donde describía al escritor español, “los grandes de España: Benito Pérez Galdós”⁴, mientras que la crítica ha clasificado a Yaḥyà Ḥaqqī como “el padre espiritual de la literatura egipcia” y uno de los pensadores egipcios más importantes de la época moderna.⁵ Esta grandeza de la cual hablan los críticos no apareció repentinamente, sino que tuvo muchos antecedentes en el pasado inmediato de la vida del escritor. Por ello, nos pareció interesante abordar la formación creativa y literaria en la vida del escritor español, así como sus frutos, o sea, la obra literaria, pasando los límites lingüísticos y culturales para explorar el valor literario y la grandeza creativa de los cuales disfruta otro escritor egipcio, Yaḥyà Ḥaqqī.

Abordar el tema del nacimiento y el crecimiento del autor nos ayudará en el proceso de la comparación entre ambos escritores. Además, sin duda alguna, “en la historia de los hombres la de su infancia y adolescencia importa mucho, sobre todo cuando se trata de artistas, los cuales casi siempre siguen teniendo mucho de niños y adolescentes.”⁶ Debido a la importancia de la niñez y adolescencia en la formación de los artistas referida por Clarín, tratamos de exponer los hechos más significativos que sirven para ampliar nuestro horizonte y explorar los puntos de encuentro y similitud, así como los de diferencia, entre Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī en aquella fase de su vida.

³ La base de este capítulo fue tratada en nuestro trabajo de Máster sobre “*Entre Doña Perfecta de Benito Pérez Galdós y El candil de Umm Hashem de Yaḥyà Ḥaqqī: un estudio comparativo*”, en 2007. Como es imprescindible la introducción de algunas páginas que revelen las analogías y diferencias entre la trayectoria vital y la formación literaria de ambos autores en un estudio como el presente, ofrecemos, con la autorización expresa de los directores de la tesis doctoral, estas páginas sobre las convergencias y divergencias entre Galdós y Ḥaqqī. Adoptamos en ellas, a diferencia de lo que hicimos en la tesis de Máster, una forma de comparación horizontal. Es decir, tratamos de destacar las similitudes y las diferencias a la vez, en lugar de seguir la forma vertical, presentando cada uno de ellos por separado y, al final, lo común y lo diferencial. Hay que añadir que para más información sobre dichos aspectos que fueron tratados con más detalle y de otra forma, remitimos a nuestro trabajo anteriormente citado.

⁴ Amado Nervo, “Los grandes de España: Benito Pérez Galdós”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, Taurus, 2ª edición, Madrid, 1979, pp. 75-80.

⁵ Miriam Cooke, *Yaḥyà Ḥaqqī: taṣrīḥ mufakkir miṣrī* (Yaḥyà Ḥaqqī: anatomía de un intelectual egipcio), traducción del inglés al árabe por Jayrī Dawma, al-maʿlīs al-ʿaʿlā lil-ṭaqāfa, al-Qāhira, 2005, p. 37; Hayssam Khachaba, “Figure d'un pionnier littéraire” *Hebdo al-Ahram*, 19-1-2005. citado en <http://hebdo.org.eg/arab/ahram/2005/1/19/livr2.htm> (último acceso en 16-06-2009).

⁶ Leopoldo Alas Clarín, *Galdós, novelista*, cit., p. 10.

Aunque cada uno de ambos escritores nace en un lugar y un tiempo totalmente diferentes, ya que Galdós nace en España a mediados del siglo XIX, mientras que Ḥaqqī nace en Egipto a principios del siglo XX, existen muchos elementos analógicos en su formación literaria y, por consiguiente, en su obra. Son rasgos comunes que nos promueven a enlazar entre ellos en un estudio comparatístico.

A la hora de hablar de una persona concreta, se suele recordar la fisonomía o la apariencia física de la misma. Pero ¿qué aporta referirse a las cualidades físicas en el esquema comparativo entre Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī? En primer lugar, creemos que de la comparación nada debe escapar. Tanto lo material como lo inmaterial tienen que aparecer incluidos en el proceso comparatístico para que podamos abarcar todas las dimensiones del objeto comparado y para que podamos formar una imagen completa de la figura de la cual estamos hablando. En segundo lugar, pensamos que, a veces, la fisonomía tiene algo que ver con la psicología de la persona, y esto se verá reflejado en su producción literaria si se trata de un escritor. También en esto queremos acercarnos al juego entre el nivel del ser y del parecer, tema que ha utilizado Galdós en algunas obras suyas. Así, lo exterior puede afectar a lo interior y, por consiguiente, a la forma de expresión. Hablando de Galdós, Clarín nos refleja un retrato de la apariencia del joven diciendo:

“Vi ante mí un hombre, alto, moreno, de fisonomía nada vulgar. Si por la tranquilidad, cabal y seria honradez que expresan su fisonomía poco dibujada puede creerse que se tiene enfrente a un benemérito comandante de la Guardia civil, con bigote ordenancista, en los ojos y en la frente se lee algo que no suele distinguir a la mayor parte de los individuos de las armas generales ni de las especiales. La frente de Galdós habla de genio y de pasiones por lo menos imaginados, tal vez contenidas: los ojos, algo plegados los párpados, son penetrantes y tienen una singular expresión de ternura apasionada y reposada que se mezcla con un acento de malicia... la cual, mirando, mejor se ve que es inocente, malicia de artista.”⁷

En la apariencia física entre Galdós y Ḥaqqī existe toda la oposición. Pues, todo lo contrario de lo que era Galdós, Ḥaqqī era un hombre de baja estatura, no tenía esa apariencia de un guardia civil, de la cual acaba de hablar Clarín. Pero, sí, tiene otras cualidades más importantes en las que puede ser comparado con el escritor canario. Pues ambos disfrutaban de cierta tranquilidad y honradez. Genio y pasión, tal como existieron en Galdós, son un patrimonio de Ḥaqqī. En este sentido, Faṭḥī Raḍwān afirma

⁷ Leopoldo Alas Clarín, *Galdós, novelista*, cit., pp. 21-22.

que “todo en Ḥaqqī indica que disfrutaba de cierto grado de malicia, de ingenio, de profundo pensamiento, no te enteras de lo que esconde [...] Ḥaqqī, además, tenía una sonrisa que no dejaba sus labios, como si fuera un proyecto que su dueño olvidó cumplirlo a lo largo de unos ochenta años. Pues pretendo decir que cuando nació, esta sonrisa se ponía en los labios del niño que gritaba, el grito convencional con que siempre se comienza la vida.”⁸ Otra cualidad común entre ambos autores es su silencio, que se debe en su mayor grado a su actitud de profunda contemplación en las cosas y su preferencia de escuchar y observar lo que hay a su alrededor. Clarín, en la misma fuente que hemos mencionado anteriormente, afirma: “No habla mucho, y se ve luego que prefiere oír, pero guiando a su modo, por preguntas la conversación.” Como Galdós, Ḥaqqī tampoco hablaba mucho porque “era la mejor persona que oye. Una de las grandes cualidades es que el hombre preste bien su atención.”⁹ Así, hemos visto que, aunque la apariencia física se diferencia, existen otras cualidades más importantes que van a regir su temperamento y su personalidad creativa.

Galdós y Ḥaqqī disfrutaban aparentemente de un espíritu sereno y una apariencia de un hombre normal y silencioso. Sin embargo, se sentían atormentados, turbados e inquietos, por lo que se producía en sus respectivos países de inquietudes y desordenes. Ángel del Río destaca este punto en escritor canario diciendo:

“No es posible que el creador de un mundo tan rico en humanidad, de tantos seres, muchos de ellos anormales, fuese simplemente el señor normal y un poco gris — sin problemas— que parece a primera vista. Su serenidad —como la de Cervantes— era de orden intelectual, artístico y conseguida nadie sabe a costa de qué luchas, esfuerzos y angustias interiores.”¹⁰

Yūsuf Al-Šārūnī, por otra parte, hablando de *Ḥaqqība fī yad musāfir* (Una maleta en la mano de un viajero) de Yaḥyà Ḥaqqī, afirma que su tema es el de la diferencia abismal entre Oriente y Occidente. Esta diferenciación entre la civilización europea y la oriental, el retraso de la sociedad árabe y las enfermedades que ésta padecía, todos fueron motivos de preocupación del escritor egipcio, Yaḥyà Ḥaqqī. Yūsuf Al-Šārūnī opina que:

⁸ Fathī Raḍwān, “Yaḥyà Ḥaqqī: Amīr al-maḳāla al-qaṣaṣiyya” (Yaḥyà Ḥaqqī: el príncipe del ensayo novelístico), *Al-Hilāl*, al-Qāhira, febrero de 1985, p. 58.

⁹ Sa’diyya Mifriḥ “Ḥāris al-luga al-‘arabiyya, Maḥmūd Šākir... Yaḥyà Ḥaqqī yastahiq aḍ‘āf aḍ‘āf yā’zat Nobel” (El guardia de la lengua árabe, Maḥmūd Šākir: Yaḥyà Ḥaqqī se merece varios Premios Nobel), en *Al-‘Arabī*, núm. 588, 1 november 2007, citado en: http://www.alarabimag.com/arabi/Data/2007/11/1/Art_81088.XML (último acceso en 16/06/2009).

¹⁰ Ángel del Río, “Galdós: síntesis de la novela y del espíritu de la época”, en *Historia de la literatura española*, Volumen 2, Ediciones B, Barcelona, 1996, pp. 297-298.

“En cada página de este libro se plantea la pregunta sobre el secreto de la superioridad de Occidente. ¿Dónde reside en ellos la virtud? y ¿Dónde radica en nosotros el defecto? ¿Podríamos alcanzarlos y estar en pie de igualdad con ellos algún día? Por eso, en este libro el tono de ironía se convierte en el de pánico, el humor se esconde detrás de una pálida sonrisa. A Yaḥyà Ḥaqqī le inquieta estas preocupaciones.”¹¹

A pesar de los conflictos y angustias interiores por lo muy atormentados y turbados que estaban, Galdós y Ḥaqqī aparecieron serenos y silenciosos por motivos intelectuales y artísticos. Intentaban no estar obsesionados por la subjetividad y los prejuicios ante lo que pasaba en sus respectivas sociedades. Serenidad y silencio para observar la realidad y transubstanciarla poéticamente con todos sus aspectos en sus respectivas obras.

Cabe señalar que la atmósfera general en que nacieron y crecieron ambos autores fue un factor decisivo en la semejanza producida en sus personalidades, por un lado, y en su producción literaria, por otro. En este sentido, Ḥāmid Abū Aḥmad subraya que “la similitud de las circunstancias, en que vivieron ambos literatos, ha creado varios aspectos de semejanza, reflejados en dos novelas suyos: *Doña Perfecta* de Pérez Galdós y *Qindīl Umm Hāšim* de Yaḥyà Ḥaqqī.”¹² El punto de partida de este crítico fue, como hemos visto, la semejanza de las circunstancias en que crecieron porque, a nuestro parecer, siempre se queda almacenado mucho de estas experiencias en la memoria de las personas, especialmente cuando son artistas.

Tanto Galdós como Ḥaqqī crecieron en el seno de una familia conservadora, que tiene la religión como un pilar imprescindible en la construcción de sus propios hogares. Así, Galdós se ha criado y crecido en una familia que tiene hombres de religión y militares, lo que seguramente se verá reflejado en su formación y, más tarde, en su producción. Es hijo de una familia de clase media. Su padre, don Sebastián Pérez, era teniente coronel del ejército que en sus mocedades luchó en la Península, contra las tropas napoleónicas.¹³ La madre, doña Dolores Galdós, tenía un carácter dominador y un inflexible sentido de moralidad. Su abuelo materno, don Domingo Galdós, había ido a las Canarias a desempeñar el cargo de secretario de la Inquisición. Su tío, don Domingo Pérez, era sacerdote. Uno de sus hermanos llegó a ser capitán general de las

¹¹ Yūsuf Al-Šārūnī, *Udabā' wa mufakirūn*, (Literatos y pensadores), al-hay'a al-miṣriyya al-'amma lil-kitab, al-Qāhira, 2002, p. 83.

¹² Ḥāmid Yūsuf Abū Aḥmad, *Dirasāt naqdiyya fī al-adabayn al-'arabī wal-isbānī* (Estudios críticos en las literaturas árabe y española), Dār al-fikr al-'arabī, al-Qāhira, 1986, p. 91.

¹³ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, Taurus, Madrid, 1987, p. 13.

Islas Canarias. Siendo el menor de los hijos, Benito gozó del cariño de toda la casa: hermanas, hermanos, criados, y especialmente, de su madre. “En este medio familiar adquirió Galdós el respeto que siempre tuvo hacia los sacerdotes y el cariño por los militares.”¹⁴ Por otra parte, Yahyà Ḥaqqī nace en una casa humilde de las propiedades del Ministerio de los Awqāf (Ministerio de donaciones religiosas), en el callejón de al-mayḍa en el barrio de al-Sayyida Zaynab, un lugar que el escritor nunca ha olvidado sus huellas en su formación psíquica y artística.¹⁵ El padre del escritor egipcio, Muḥammad, era un funcionario en el Ministerio de los Awqāf. Es de especial importancia señalar que el padre de Ḥaqqī también tenía la misma fascinación por la lectura, que le hacía memorizar mucho la poesía de Al-Mutanabbī (915-965) y recitarla para su familia por la tarde. La lectura gozaba de gran puesto en la vida del padre hasta el punto de que leía mientras paseaba por las calles. La madre, Sayyida Hānim Ḥusayn, era hija de turco y albanesa. Su lectura de preferencia era en los libros de carácter religioso y, por ello, “su amor y comprensión de la literatura religiosa representaba la inspiración para su hijo, Yahyà.” La pareja tuvo varios hijos, algunos de ellos murieron a pocos meses de nacer y otros en la adolescencia. Todos tienen nombres de profetas o de personajes religiosos eminentes, que la madre tomaba del Corán, abriéndolo al azar. Su hermano mayor, Ibrāhīm, tenía una biblioteca llena de libros árabes e ingleses, que fueron para Yahyà la fuente cultural de la cual se nutría. Otro hermano, Ismā‘īl, compuso un drama que no llegó a estrenarse. Es digno mencionar también que su tío, Maḥmūd Ṭāhir Ḥaqqī, tenía notables esfuerzos y aportaciones en la novela, el teatro y el periodismo. Maḥmūd Ṭāhir se dedica con todas sus fuerzas a la escritura y la composición literaria. Entre sus obras más importantes citamos ‘*Aḍrā’* *Dinšwāy* (La virgen de *Dinšwāy*), publicada en 1906 en *al-Maḡalla al-usbū‘iyya* (La revista semanal). Así, también escribe un gran número de cuentos y piezas teatrales. Algunos de estas obras fueron publicadas. Pensando en la formación infantil cultural del escritor egipcio, cabe mencionar que Yahyà Ḥaqqī ha crecido en el seno de una familia aficionada a la lectura y con tanto amor y respeto a la religión. Su madre era muy religiosa, adicta a la lectura del sagrado Corán, los libros del Ḥadīṭ (dichos del Profeta) y los libros que cuentan la vida del Profeta. La madre les leía a menudo a sus hijos páginas de Al-Bujārī, Al-Gazālī y las Maqamāt de Al-Ḥarīrī.¹⁶

¹⁴ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, Gredos, Madrid, 1970, p. 11.

¹⁵ Yahyà Ḥaqqī, “Aššān ‘udw muntasib. Sīra ḡātiyya” (Tristezas de un miembro afiliado. Autobiografía), en *Kunāsāt al-dukkān* (Las barreduras de la tienda), Dār al-hilāl, 1992, p. 26.

¹⁶ Sāmī Farīd, *Yahyà Ḥaqqī ‘āzif al-kalimāt* (Yahyà Ḥaqqī, el tañedor de palabras), al-dār al-miṣriyya al-lubnāniyya, al-Qāhira, 1998, p. 17; Braulio Justel Calabozo, “Introducción” a: Yahyà Ḥaqqī, *La lámpara de Umm Hāšim*, traducción de Braulio Justel Calabozo, publicaciones del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid, Madrid, 1993, p. 14; Miriam Cooke, *Yahyà Ḥaqqī: tašrīḥ mufakkir miṣrī*, cit., p. 23; Yahyà Ḥaqqī, “Aššān ‘udw muntasib. Sīra ḡātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., pp. 25-27.

El crecimiento en una familia que tiene respeto y amor a la religión fue el mismo caso en ambos literatos, como ya hemos visto. En la infancia de Galdós, éste fue caracterizado por tener militares en su familia, algo que escritor egipcio no tenía, pero el trabajo de Ḥaqqī en el cuerpo diplomático, llenará el hueco que le faltaba para equipararse con el escritor español. Estas adquisiciones infantiles traducidas en experiencias vitales tendrán su decisiva resonancia años más tarde en la obra de los maduros escritores. Pues, como vamos a ver, en su producción podemos apreciar la existencia de los problemas religiosos (como es patente en la trilogía religiosa de Galdós, *La familia de León Roch*, *Gloria* y *Doña Perfecta*, de una parte, y en *Qindīl Umm Hāšim* de Ḥaqqī, de otra parte), la dimensión histórica (como aparece en el gran proyecto literario del escritor español *Los Episodios Nacionales* y los artículos literarios de Ḥaqqī: *Páginas de la historia de Egipto*) y las inquietudes políticas, económicas, sociales, etc. que palpitaban en muchas obras suyas como trasfondo de las mismas. A fin de cuentas, en la obra de ambos escritores se puede encontrar con la palpitación de los pueblos de sus respectivos países, su política, su religión, su estado social. En sentido, más amplio, su historia del pasado y del presente.

En lo que se refiere a la infancia de Galdós y Ḥaqqī, cabe mencionar que de entre las cualidades comunes de ambos, siendo niños, destacan el silencio, la observación minuciosa y la admiración por la palabra. En este sentido, la crítica afirma que Galdós era muy inteligente, dotado de gran curiosidad, silencioso, sumiso, retraído y de carácter tímido.¹⁷ Ḥaqqī también es el hijo más silencioso y locamente enamorado de la palabra, el más que memorizaba los versos poéticos y deseoso de escuchar cuentos.¹⁸ En una edad muy temprana, ambos escritores tenían inclinaciones y aptitudes para la lectura de grandes escritores universales. En las Palmas, Pérez Galdós se entregó a la lectura de *El Quijote*, el libro que más influyó en él, y de autores de folletines como Manuel Fernández y González, Eugenio Sue y Alejandro Dumas.¹⁹ En este sentido, Casaldiero subraya que Galdós:

“Desde la infancia se había distinguido por su precocidad. Era un niño de esos que son la admiración del pueblo en que nacieron, del cura, del médico y del boticario. A los cuatro años sabía leer, a los seis hacía prosa, a los siete, verso; a los diez

¹⁷ Joaquín Casaldiero, *Vida y obra de Galdós*, cit., p. 11.

¹⁸ Ṣālih Mursī, “Yahya Ḥaqqī al-laḡi Aṣabanī bi‘uqdat Udīb” (Yahyà Ḥaqqī quien me hizo padecer el complejo de Edipo), en: Yūsuf Al-Ṣārūnī (Ed.), *Sab ‘ūn šam’a fī ḥayāt Yahyà Ḥaqqī* (Setenta velas en la vida de Yahyà Ḥaqqī), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1975, p. 107.

¹⁹ Francisco Caudet, “Apuntes biográficos”, en: Francisco Caudet y José María Martínez Cachero, *Pérez Galdós y Clarín*, R. de la Fuente (Ed.), ediciones Júcar, 1993, p. 17.

entendía a Calderón, Balzac, Víctor Hugo, Schiller y conocía los nombres de infinitas celebridades. A los catorce abriles, varones graves del país le consultaban sobre materias de historia, mitologías y lenguaje. Los amigos de su papá decían: Este, que empieza por literato y poeta, acabará, como todos, por orador político y ministro de cuenta.”²⁰

Por otra parte, cuando Fu’ād Dawāra le pidió al escritor egipcio que resaltara los rasgos artísticos de su vida, éste afirmó su crecimiento en un ambiente cultural que le ayudó a desarrollar una vocación arraigada y orientó su alma hacia la literatura. Yaḥyà Ḥaqqī dice:

“Recuerdo que, cuando aparecía un poema de Aḥmad Ṣawqī en la primera página de *al-Ahrām*, lo leíamos en voz alta, lo memorizábamos y lo repetíamos. Mi tío tenía relación estrecha con Ṣawqī, con quien tenía el honor de encontrarme varias veces, sea en la tienda de “Sawlat” o en su casa. Una vez me dio el manuscrito de *Amirat al-Andalus* (la princesa de al-Andalus) para que lo juzgara. En aquel entonces, yo tenía dieciséis años.”²¹

La atmósfera cultural y el interés del mismo Ḥaqqī por la literatura desarrollan su vocación y apasionamiento por la lectura que empezó —como fue el caso de Galdós— en una edad muy temprana. Según Maʿīd Ṭubiya, Yaḥyà Ḥaqqī “leyó en su infancia las Maqamāt de Al-Ḥarīrī y las de Badī‘ Al-Zamān Al-Hamaḍnī. Entonces tenía cinco o seis años. La lectura entonces fue el único medio para que el niño Ḥaqqī contacte con la vida.”²² En la mayor parte de su vida, fue un lector variado, por lo que leyó las novelas policíacas adecuadas a su propia edad y, luego, leyó las novelas de Rocambole (1829-1871), Agatha Christie (1890-1976) y Arthur Conan Doyle (1859-1930). Gracias a este último las novelas policíacas se convirtieron de novelas de aventura en obra de inteligencia, búsqueda y deducción. Pero estas novelas no tuvieron gran influencia en él gracias a lo que había leído antes en la casa infantil y la escuela.²³ A fin de cuentas, en la infancia de Galdós y Ḥaqqī se hace patente otro punto de analogía: el intenso interés y apasionamiento por la lectura, la adquisición y la consecución del saber literario en una edad muy temprana, formando poco a poco la personalidad creativa con grandes figuras de las literaturas internacionales.

En esta fase vital, cabe poner de manifiesto un punto de divergencia que hemos apreciado entre ellos. Pues la crítica ha señalado la disposición de Galdós para el dibujo

²⁰ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, cit., p. 12.

²¹ Fu’ād Dawāra, *‘Aṣrat Uḍabā’ yataḥadaṭūn* (Conversaciones de diez literatos), 3ª edición, al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1996, pp. 138-139.

²² Maʿīd Ṭubiya, *‘Iṭr al-Qanādīl* (El perfume de los candiles), al-Maʿlīs al-‘alā lil-ṭaqāfa, al-Qāhira, 2005, p. 77.

²³ *Ibidem.*, p. 80.

y la pintura, pero, al contrario, nadie lo hizo con respecto a Ḥaqqī. Galdós “desde muy niño manifestó disposición extraordinaria para caricatura, el dibujo, la pintura, la construcción con cartones y trozos de madera, logrando obras que asombraban a sus familiares y amigos y a muchos de los cuales compraron estos y aquellos en cantidades que llenaban de orgullo al infantil artista.”²⁴ En cambio, la crítica árabe no ha abordado este punto en la vida del niño Yaḥyà, por lo que se cuenta de entre los rasgos diferenciales entre ambas figuras en su niñez y adolescencia.

De todos modos, la infancia de los autores, objeto de trabajo, fue caracterizada por una serie de peculiaridades que representaban un factor decisivo en su formación como figuras literarias. La grandeza literaria y creativa tiene siempre que ser bien arraigada y consolidada por la riqueza infantil y el talento de los que disfrutaban los artistas. Por ello, pensamos que el valor literario que Galdós y Ḥaqqī tendrán, de mayores y maduros hombres, tuvo estrecha relación con su vida de niños y jóvenes preocupados por asuntos puramente literarios, históricos o de crítica literaria.

Como el aprendizaje de los idiomas, la historia y la vocación artística representan el pilar en que se construye la personalidad del artista, ambos autores tuvieron mucho interés por conseguir el conocimiento en estas áreas. Galdós, después de terminar el bachillerato hizo mucho esfuerzo para aprender el latín, el francés, el inglés, y algunas ramas artísticas como la pintura y la música.²⁵ Por su parte, Yaḥyà Ḥaqqī, hablando de las fases por las cuales pasa la Nueva Escuela —de la cual él fue uno de sus miembros—, declara que ellos contactaron con las literaturas francesa e inglesa por haber aprendido estas dos lenguas en la escuela. Ḥaqqī, a lo largo de su trabajo en el cuerpo diplomático —que consigue más tarde—, aprendió otras lenguas como el italiano, el turco, conociendo la historia y la cultura de estos países. Es interesante mencionar en esta ocasión que la música también fue una de las aficiones predilectas para ambas figuras. Según Clarín, Galdós ha sido muy aficionado a la música. Se puede encontrar la resonancia de esta afición en su obra literaria. Pues, en *la Desheredada* “hay todo un himno de grandiosa y vehemente poesía a una de las obras maestras en la música clásica.”²⁶ La música en la opinión de Ḥaqqī es el alimento del espíritu y la elevación hasta la cumbre. Por ello, tenía el entusiasmo de conocer a los

²⁴ Federico Carlos Sainz de Robles, “Prólogo” a: Benito Pérez Galdós, *Recuerdos y memorias*, Tebas, Madrid, 1975, p. 8.

²⁵ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo I, Editorial Castalia, 2ª edición, Valencia, 1972, p. 10.

²⁶ Leopoldo Alas Clarín, *Galdós, novelista*, cit., p. 25.

grandes músicos y directores de orquestas, pianistas, los músicos de la música popular rusa: balalaica, y todos los instrumentos musicales.²⁷

Con el aprendizaje de los idiomas, historia y artes ambos literatos se abrieron a un mundo literario lleno de realidad y fantasía, del que sus mentalidades iban formándose y acercándose, aunque no tenían relaciones literarias. O sea, dicho aprendizaje fue el punto de partida para asomar y, luego, tener estrecha relación con literaturas internacionales como la francesa y la inglesa, además de leer a través de estas lenguas otras literaturas traducidas a ellas.

En la trayectoria vital de Galdós y Ḥaqqī apreciamos otra convergencia representada en estudiar Derecho. Pues, cuando Galdós termina el bachillerato, su familia decide enviarle para estudiar la carrera de Derecho en Madrid, donde pasa el resto de su vida.²⁸ Ḥaqqī también se matricula después de terminar el bachillerato en la Escuela Superior de Derecho, que es el sūmmum de la enseñanza superior y a la que no puede acceder cualquier candidato, donde tiene por condiscípulo a Tawfīq Al-Ḥakīm, ‘Abdel-Ḥakīm Al-Rāfi‘ī, Sāmī Māzin, etc.²⁹

La diferencia que se puede notar entre ambos en aquella fase es el modo de aceptar la carrera. Galdós estaba más interesado en descubrir Madrid y sus gentes debido a su vocación de escritor realista y, por ello, abandonó las aulas atraído poderosamente por lo que ocurría en la calle; así, el aprendizaje del joven escritor se realizó a través de los libros y su deambulación en las calles.³⁰ No sentía vocación por los estudios de Derecho, por lo que cursaba las asignaturas de mala gana y con bastante irregularidad. Paseaba por las calles de Madrid, haciendo vida de diversiones. En el café Universal, pasaba largos ratos de conversación con otros canarios y asistía tertulias, donde se cambiaban ideas e improvisaban teorías, se hablaba y discutía con todas las ventajas y numerosos inconvenientes de ese ambiente de la vida oral. La tertulia, en este sentido, era un magnífico puerto de observación de la sociedad.³¹ En *Guía espiritual de España*, el joven Galdós esclarece su actitud frente a las clases de Derecho diciendo:

²⁷ Nuha Yahyà Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Yahyà Ḥaqqī: dīkrayāt maṭwiyya* (Yahyà Ḥaqqī: recuerdos escondidos), Dār Suād al-Ṣabbāḥ, Kuwait, 1993, p. 120.

²⁸ Ana Torrico Gil, *Claves de Trafalgar*, Editorial Ciclo, 1ª edición, Madrid, 1990, p. 67.

²⁹ Yahyà Ḥaqqī, “Aṣṣyān ‘udw muntasib. Sīra dātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 31; Braulio Justel Calabozo, “Introducción” a: Yahyà Ḥaqqī, *La lámpara de Umm Ḥašim*, cit., P. 15.

³⁰ Francisco Caudet, *El mundo novelístico de Pérez Galdós*, cit., p. 7; Francisco Caudet, “En busca de la novela”, en: Francisco Caudet y José María Martínez Cachero, *Galdós y Clarín*, cit., p. 28.

³¹ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, cit., p. 16.

“Los cursos de Derecho mercantil comparado los he hecho en la Plaza de la Cebada, Café de Naranjeros, y los gané pisando tronchos de berza y cáscaras de fruta [...] Mis pasos automáticos de estudiante, tan aplicado como inquieto, me llevan al Rastro. ¡Oh el Rastro! Academia de los libres estudios, que comprenden el conocimiento del despojo social, del último giro de la vida evolucionando hacia la muerte; bazar con toques y vislumbres de basurero empujado por las escobas y recogido por manos miserables y allegadas, que seleccionan, limpian, ordenan y clasifican los abandonados derechos para imprimirles nueva utilidad y vida nueva. ¡Oh qué estudio tan provechoso, y cuánto goza el espíritu descubriendo en el examen y el ir y venir de tales trebejos el principio de que, si nada muere en la naturaleza, nada muere tampoco en la industria!”³²

Galdós asistía con intercadencia a las cátedras de la Facultad de Derecho y con puntualidad a las de Filosofía y Letras, donde brillaban profesores como don Fernando de Castro, don Francisco de Paula Canalejas, el divino Castelar, el austero Bardón y el amenísimo encantador Camús.³³ Yahyà Ḥaqqī, al contrario, se adaptó con el estudio de Derecho y, además, le agradaron las asignaturas y, por ello, asistía con asiduidad. En sus “Tristezas de un miembro afiliado. Autobiografía”, Ḥaqqī declara su admiración por esta nueva rama del conocimiento humano:

“En el Derecho tuve que descubrir un nuevo continente diferente de las áreas de la literatura, el arte, la poesía, la historia y la política, que conocí con anterioridad. En la escuela de Derecho, me enteré de que las leyes son un deporte intelectual superior. Los argumentos se luchan cada uno contra el otro y la certidumbre contra la incertidumbre. Entré con mis compañeros en una competición encarnizada, que se agravaba cada vez que nos acercamos a graduar... Por ello, me dediqué a los libros de Derecho, devorándolos. Tenía el sueño de viajar para completar mis estudios en las universidades europeas, donde existen la investigación científica libre y los ingeniosos eruditos de Derecho.”³⁴

Pero no pudo viajar debido a su orden en la lista de los graduados, ya que fue el catorce. Sólo los cuatro primeros fueron elegidos para seguir estudiando en Europa, mientras que Ḥaqqī se quedó en Egipto para pasar un periodo de prácticas en el Ministerio Público de al-Jalīfā y, luego, trabajar como abogado en Alejandría y Damanhūr.³⁵

Pensamos que este aspecto diferencial entre ambos escritores tuvo consecuencias posteriores sobre la labor literaria de cada uno. O sea, el rechazo de las asignaturas de Derecho y la plena dedicación a descubrir Madrid y sus gentes, la asistencia de las

³² Benito Pérez Galdós, “Guía espiritual de España” en *Memorias de un desmemoriado. Crónica de Madrid*, prólogo de Juan Van-Halen, Visor libros, Madrid, 2004, pp. 215-216.

³³ *Ibidem.*, p. 213.

³⁴ Yahyà Ḥaqqī, “Aššyān ‘udw muntasib. Sīra dātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 33.

³⁵ *Ibidem.*, p. 34.

tertulias y, como vamos a ver, su frecuencia al templo cultural, es decir, el Ateneo, donde se encuentra con diferentes cerebros del pensamiento español, todo esto fue responsable de dirigir el cauce del autor canario y hacer proliferar sus joyas literarias, una tras otra. Debido a la plena integración al mundo literario, Pérez Galdós pudo ofrecer gran cantidad de obras. De un modo opuesto, la poquedad del número de las obras de Yaḥyà Ḥaqqī se debe principalmente a que éste dedicaba mucho tiempo a sus estudios y, más tarde, a su trabajo por abnegación y fidelidad. Por ello, la grandeza literaria del escritor egipcio no se basa en la abundancia de su producción literaria, sino en la perfección. Pues, cuando “intentas leer una obra suya, te quedas con la convicción de que no ha escrito nada más debido a su perfección y su suficiencia literaria.”³⁶

La observación minuciosa y rigurosa del espacio exterior y la realidad objetiva, el contacto con las gentes, que son el motor de dicha realidad, y relacionarse con la naturaleza representan los fundamentales componentes con que el escritor realista teje los acontecimientos de su novela. Esta minuciosa observación no brota de la nada, o sea, el autor debería trasladarse de un lugar a otro, observando y almacenando la materia de su obra. Así, tanto Galdós como Ḥaqqī se relacionaron con el hombre y su naturaleza en la que vive. Ambos vivieron observando y recogiendo todo tipo de datos para matizar sus obras con veracidad y verosimilitud. Por ello, Galdós considera la novela de verdad como “espejo fiel de la sociedad en que vivimos”,³⁷ hecho por el cual el autor canario pone sus observaciones, recorridos, paseos, etc., en las calles madrileñas como materia de su obra literaria. En “La Sociedad como materia novelable”, el autor subraya que:

“En vez de mirar a los libros y sus autores inmediatos, miro al autor supremo que los inspira, por no decir que los engendra, y que después de la transformación que la materia creada sufre en nuestras manos, vuelve a recogerla en las suyas para juzgarla; al autor inicial de la obra artística, el público, la grey humana, a quien no vacilo en llamar *vulgo*, dando a esta palabra la acepción de muchedumbre alineada en un nivel medio de ideas y sentimientos, al vulgo, sí, materia primera y última de toda labor artística, porque él como humanidad, nos da las pasiones, los caracteres, el lenguaje, y después, como público, nos pide cuentas de aquellos elementos que nos ofreció para componer con materiales artísticos su propia imagen.”³⁸

³⁶ Muṣṭafā ‘Abd-Allah, *Yihād fi al-fān* (Lucha en el arte), al-maʿyilis al-’a’lā lil-ṭaqāfa, al-Qāhira, 2005, p. 63.

³⁷ Benito Pérez Galdós, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, en *Ensayos de crítica literaria*, cit., p. 124.

³⁸ Benito Pérez Galdós, “La sociedad presente como materia novelable”, en *Ensayos de crítica literaria*, cit., pp. 220-221.

En el proceso de recopilar la materia prima de la cual va a tejer posteriormente su obra narrativa, Galdós “frecuentaba el café Universal y pasaba largos ratos en conversaciones perezosas. La tertulia era un magnífico puesto de observación de la sociedad que luego llevaría a sus novelas.”³⁹ De esta forma, Galdós pudo estar en contacto con los verdaderos elementos, de los cuales sus obras se componen, para observar de cerca cómo sienten, actúan, expresan los caracteres de la vida cotidiana y reflejarlos artísticamente en sus obras literarias.

Del mismo modo, durante su estancia en al-Sayyida Zaynab, al-Jalīfa, Alejandría, Damanhūr y Manfalūt (en el Alto Egipto), Ḥaqqī se mezcla con la gente y logra establecer estrechas relaciones con ella. Entretanto, sus oídos recogen muchas de las expresiones, proverbios y refranes populares, que aparecen en su producción literaria en general.⁴⁰ A pesar de que los dos años que Ḥaqqī pasó en el Sur de Egipto fueron los más difíciles de su vida, tuvieron gran valor en la trayectoria vital y literaria del escritor. Estos dos años eran fértiles para él como escritor, ya que su estancia en el campo le permitió contactar con los problemas de la gente.⁴¹ Al empezar la vida laboral del escritor egipcio en una provincia del Alto Egipto, éste tendría que vivir varias experiencias que aportarían en la composición de muchas obras suyas. Debido a que estas experiencias dejaron sus huellas inolvidables en la trayectoria literaria y artística de Ḥaqqī, esta etapa viene reflejada magníficamente en algunos de sus cuadros.

Estas experiencias —las de Pérez Galdós y sus mudanzas entre los diferentes barrios madrileños, de una parte, y, de otra, entre las distintas provincias de toda España, así como las de Yaḥyà Ḥaqqī y sus traslaciones entre los barrios de El Cairo, por un lado, y por otro, entre varias partes de Egipto— se verán reflejadas en las obras literarias de ambos autores. En las obras galdosianas aparecerán las calles madrileñas, así como los barrios de El Cairo y algunas provincias de Egipto en las obras de Ḥaqqī, como magnífico trasfondo que nos hace sentir la realidad social en que se movían los personajes de sus respectivas obras. Por todo ello, queremos dejar constancia de que los dos polos constitutivos de la obra literaria de ambos escritores son fundamentalmente

³⁹ Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, Universidad de Deusto, 2ª edición, Bilbao, 1988, p. 11.

⁴⁰ Samīr Wahbī, “Al-bī’tu wa t’ṭruha ‘alā intāy Yaḥyà Ḥaqqī” (El ambiente y su influencia sobre la producción de Yaḥyà Ḥaqqī), en *Sab ‘ūn šam’a fī ḥayāt Yaḥyà Ḥaqqī*, cit., p. 64; Braulio Justel Calabozo, “Introducción” a: Yaḥyà Ḥaqqī, *La lámpara de Umm Ḥāsim*, cit., p. 15; Nāyī Nāyīb, *Yaḥyà Ḥaqqī wa-yīl al-ḥanīn al-ḥadārī* (Yaḥyà Ḥaqqī y la generación de la añoranza civil), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1998, p. 236; Sāmī Farīd, *Yaḥyà Ḥaqqī ‘azīf al-kalimāt*, cit., p. 19.

⁴¹ Ṣalāḥ Ma‘āṭī, *Waṣiyyat ṣāhib al-qindīl* (Testamento del dueño del candil), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1995, p. 106; Samīr Wahbī, “Al-bī’tu wa t’ṭruha ‘alā intāy Yaḥyà Ḥaqqī”, en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab ‘ūn šam’a fī ḥayāt Yaḥyà Ḥaqqī*, cit., p. 67.

observación y creación. O sea Galdós y Ḥaqqī vivían observando con minuciosidad y detenimiento los aspectos de la vida cotidiana, poseyendo los elementos necesarios para pintarnos unos cuadros vivos y ricos de imágenes de la realidad que ellos mismos habían vivido.

Uno de los aspectos analógicos, asimismo, es la relación que tenía cada uno de ellos con una manifestación cultural que ha guiado el pensamiento y ha aportado mucho en su formación ideológica. De una parte, el joven Galdós asistía con asiduidad al Ateneo,⁴² la institución cultural más importante que ha tenido España hasta tiempos recientes.⁴³ Como tan bien lo retrató Galdós en *Prim* era como un templo intelectual:

“Y con ser tan chabacano el edificio, y tan mísero de belleza arquitectónica, tenía un ambiente de seriedad pensativa propicio al estudio [...] Iban allí personas de todas edades, jóvenes y viejos, de diferentes ideas, dominando los liberales y demócratas, y los moderados que habían afinado con viajatas al extranjero su cultura; iban también *neos*, no de los enfurruñados e intolerantes; las disputas eran siempre corteses, y la fraternidad suavizaba el vuelo agresivo de las opiniones opuestas.”⁴⁴

En este Ateneo, Galdós “entró en contacto con los grandes cerebros españoles del siglo XIX, con políticos, pensadores y literatos de la talla de Castelar, Echegaray, Moret, Camus, Giner de los Ríos, que para Galdós eran representantes de la democracia, del laicismo de la tolerancia mínima, que tanto anhelaba para España.”⁴⁵ Galdós confiesa la influencia que ha dejado esta institución cultural en él:

“... el Ateneo viejo, que es mi cuna literaria, el ambiente fecundo donde germinaron y crecieron modestamente las pobres flores que sembró en mi alma la ambición juvenil.”⁴⁶

La institución cultural con la que se relaciona el escritor egipcio es la Nueva Escuela, cuyos miembros pugnaban por los derechos políticos y por la justicia social.⁴⁷ Se considera la escuela de la literatura novelística que convocó a “la literatura viva”, al realismo y a la liberalización del gusto literario convencional y los géneros literarios heredados.⁴⁸ Los escritores de la Nueva Escuela aspiraban pintar la vida de las gentes,

⁴² José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo I, cit., p. 13.

⁴³ Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, cit., p. 11.

⁴⁴ Benito Pérez Galdós, *Prim*, Historia 16, Madrid, 1995, p. 86.

⁴⁵ Francisco Caudet, *El mundo novelístico de Pérez Galdós*, cit., p. 7.

⁴⁶ Benito Pérez Galdós, “Guía espiritual de España”, en *Memorias de un desmemoriado. Crónica de Madrid*, cit., p. 211.

⁴⁷ Miriam Cooke, *Yaḥya Ḥaqqī: tašrīḥ mufakkir miṣrī*, cit., p. 25.

⁴⁸ Nāyī Naḥīb, *Yaḥya Ḥaqqī wa-ḥāl al-ḥanīn al-ḥadārī*, cit., p. 50.

sobre todo los pobres, en sus propios ambientes. Dicha forma de pensar coincidió, en primer lugar, con la psicología de Ḥaqqī que intentaba explorar la realidad objetiva y, en segundo lugar, con la adquisición de las experiencias que el escritor logró a lo largo de su vida.⁴⁹ O sea, los principios de esta escuela coincidieron con la personalidad de Ḥaqqī como escritor realista, ya que él determinó elegir la materia de su narrativa del espacio en que él mismo había vivido con un estilo y descripción sensorial de los ambientes. Las ideas de la Nueva Escuela cristalizan en dos cuestiones principales: en primer lugar, el deseo de tocar la realidad, de la interacción entre la obra literaria y la vida o la sociedad, de la comunicación y la experimentación. En segundo lugar, la necesidad de la existencia del “yo” y destacar la propia personalidad,⁵⁰ es decir el reflejo de los problemas propios del pueblo egipcio.

Es de suma importancia evidenciar que incluso entre el Ateneo y la Nueva Escuela existió un rasgo analógico que ciertamente influyó en Galdós y Ḥaqqī, lo que dirigió su pensamiento e influyó en su producción literaria. La ideología liberal que expuso tanto Galdós como Ḥaqqī en sus obras fue el fruto del contacto con estas dos instituciones culturales. Montesinos corrobora que “el Ateneo fue siempre una institución liberal y acogió hombres de todos los partidos y propagadores de todas las ideas, pero es claro que los más destacados entre sus miembros lo eran también de aquella tendencia que en la política se llamó progresista y en el terreno de las ideas recibió el nombre, no muy exacto, de krausismo. [...] Uno de los grandes espíritus con quienes Galdós se pone entonces en relación es don Francisco Giner de los Ríos, que no dejó de influir a su modo en el arte de novelar de don Benito en su primera época.”⁵¹ También los miembros de la Nueva Escuela eran, en su mayoría, liberales, que, según el mismo Ḥaqqī, “abrazaban la libertad de pensamiento, las cosas sagradas no les aterrorizaban y, a veces, no les dejaban convencidos.”⁵² La relación de los jóvenes escritores que tuvieron con estas dos instituciones culturales ha de influirles y hacerles escribir y expresar solamente las cosas de las cuales están convencidos. Por ello, siempre se puede apreciar en sus obras la dicotomía entre un pensamiento liberal y progresista, de una parte, y, de otra, un pensamiento cerrado y retrasado.

⁴⁹ *Ibidem.*, pp. 55-56.

⁵⁰ *Ibidem.*, p. 20.

⁵¹ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo I, cit., pp. 21-22.

⁵² Yahyà Ḥaqqī, “Sujriyyat al-nāy” (Mofa de la flauta), en *ʿIṭr al-aḥbāb* (El perfume de los amantes), dār al-kitāb al-ʿadīd, al-Qāhira, 1982, p. 131.

Estas relaciones consolidaron en ellos la idea y el compromiso de reproducir la realidad en sus obras literarias. Existieron también otros aspectos y acontecimientos políticos que se arraigaron en la memoria de los jóvenes escritores e influyeron en su credo realista, de estos acontecimientos hablaremos en la parte dedicada a la política de ambas figuras.

En el ámbito laboral, tanto Galdós como Ḥaqqī ocuparon puestos y trabajaron para varios periódicos. Galdós inicia a partir de 1865 su colaboración en varios periódicos, una actividad que duró años y le sirvió de adiestramiento y preparación para trabajos ulteriores. De entre estos periódicos destacan *La Nación*, donde publica ciento veintiocho artículos sobre diversos temas, además de su traducción de *Pickwick Papers*, de Charles Dickens; *El Debate*; *Revista del movimiento intelectual de Europa*; *Revista de España*. En las dos últimas revistas Galdós aparece muy crítico con la situación literaria española, además de sentar las bases de la novela realista que debía centrar su atención en la observación de los «ordinarios sucesos de la vida».⁵³ Cuando se licenció en leyes en 1869, se entregó apasionadamente al periodismo y a la literatura de creación y fue redactor de *Las Cortes* y de la *Revista de España*.⁵⁴ Desde el 13 de febrero de 1872 hasta el 13 de noviembre de 1873 ocupó el puesto de director de la *Revista de España*.⁵⁵

Por otro lado, Yaḥyà Ḥaqqī también colaboró en varios periódicos y revistas. “Cuando tenía veinte años, Ḥaqqī empezó a escribir en los periódicos y las revistas hasta completar un número notable de cuentos, novelas, ensayos críticos, traducciones del francés y del inglés, etc.”⁵⁶ Durante este periodo participa en la revista de *al-Faṣṣ*, publica algunos artículos separados sobre abogados egipcios y europeos en *Wadī al-nīl* y en *al-Siyāsa al-usbū‘iyya* publica su novela corta *al-Dars al-awal* (La primera lección) en enero de 1926.⁵⁷ En 1962 es nombrado redactor jefe de la revista *al-Mayalla* y permanece desempeñando su dirección hasta diciembre de 1970. Lo más importante durante la jefatura de dicha revista es el apoyo que ha ofrecido a muchos jóvenes escritores, cuando les ayudó a publicar sus obras.

⁵³ Ana Torrico Gil, *Claves de Trafalgar*, cit., p. 67; Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, cit., p. 18; y Francisco Caudet, *El mundo novelístico de Pérez Galdós*, cit., p. 8; Francisco Caudet, “Apuntes biográficos” en: Francisco Caudet y José María Martínez Cachero, *Pérez Galdós y Clarín*, cit., pp. 19-20; José Luis Mora García, *Galdós (1843-1920)*, ediciones del Orto, Madrid, 1998, p. 22.

⁵⁴ Federico Carlos Sainz de Robles, “Prólogo” a: Benito Pérez Galdós, *Recuerdos y memorias*, cit., p. 9.

⁵⁵ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, cit., p. 20.

⁵⁶ Sayyid Ḥamid Al-Nassāy, “biṭṭaqat ta‘āruf, Yaḥyà Ḥaqqī” (Tarjeta de visita, Yaḥyà Ḥaqqī), en *Al-Hilāl*, cit., p. 98.

⁵⁷ Miriam Cooke, *Yaḥyà Ḥaqqī: tašrīḥ mufakkir miṣrī*, cit., pp. 25-26.

A pesar de que nuestro punto de partida en el presente trabajo no reside en seguir las relaciones históricas, sino el entusiasmo y el afán de aproximar a dos autores que han crecido en ambientes parecidos, en estas líneas hablaremos de una relación, aunque es indirecta, que probablemente pueda aportar mucho en nuestro intento de aproximación entre ambas figuras. La afición a la lectura de nuestros escritores les llevó a navegar en literaturas extranjeras —teniendo en cuenta que cada uno era de un tiempo diferente— y se vieron obligados a encontrarse ante un mismo escritor o entre las mismas páginas de un libro literario. Tanto Galdós como Ḥaqqī estaban desde su infancia fascinados por la lectura que ciertamente aportó en gran medida a su formación literaria y cultural, por lo que podemos decir que ambos escritores se conocieron y se encontraron indirectamente. Pérez Galdós y Yahyà Ḥaqqī leyeron —y así se encontraron mentalmente— en las literaturas francesa, inglesa, rusa y española. Siempre las lecturas en las culturas extranjeras, así como los viajes a los distintos países del mundo, añaden mucho al conocimiento y a la formación ideológica, literaria y cultural de las personas, sobre todo cuando se tratan de artistas. Con respecto a los viajes que ambos escritores han realizado a la largo de su vida, Galdós y Ḥaqqī hicieron muchos viajes fuera de sus propios países, por lo que contactaron con varias culturas y, a nuestro juicio, se quedaron de un modo u otro influenciados por ellas.

Ambos autores recorrieron muchos lugares, dentro y fuera de sus propios países. Pérez Galdós viaja por toda Europa, desde Portugal hasta los países del Báltico, desde Inglaterra hasta Italia. Siguió viajando hasta la penúltima década del siglo XIX. Recorrió Portugal, Alemania, Bélgica, Holanda, Francia e Inglaterra.⁵⁸ Yahyà Ḥaqqī, por otro lado, debido a su trabajo en el cuerpo diplomático, viaja a Yeddah, Hiṣṣ, Turquía, Roma, Francia, Libia, China y Alemania.⁵⁹

Asimismo, ambos realizaron otro viaje más eficaz en su formación cultural y literaria: las lecturas. Referente a este viaje o navegación en las diferentes literaturas del mundo, ambos escritores fueron dotados desde el principio de su trayectoria literaria de la afición a la lectura en las literaturas, tanto propias como extranjeras. Pérez Galdós, “a los diez años entendía a Calderon, Balzac, Victor Hugo, Schiller y conocía los nombres

⁵⁸ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, cit., p. 24.

⁵⁹ Nuha Yahyà Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Yahyà Ḥaqqī: dīkrayāt maṭwiyya*, cit., pp. 30, 65, 105 y 201; Yahyà Ḥaqqī, *Ḥaqqībat fī yad musāfir* (Una maleta en la mano de un viajero), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 1985, pp. 145-192. Rima A. Mneimneh, “Ḥaqqī, a goldsmith of Arabic language”, en *Arab times*, Sunday, 4 of january, 2009, p. 25.

de infinitas celebridades.”⁶⁰ Tal como hizo Yaḥyà Ḥaqqī, que “leyó en su infancia las Maqamāt de Al-Ḥarīrī y las de Badī‘ Al-Zamān Al-Hamaḍnī,” siendo un niño de cinco o seis años.⁶¹ Las obras de Agatha Christie, Arthur Conan Doyle, etc. y los libros de procedencia extranjera que su hermano, Ibrāhīm, tenía en su biblioteca, según el mismo Ḥaqqī, fueron la primera fuente de la cual se nutrió.

En la juventud, ambos escritores se relacionaron con dichas literaturas de forma más estable y consolidada. En primer lugar, nos detenemos ante la literatura francesa y cómo ambas figuras se relacionaron con ella. José Montesinos afirma de Galdós “como a todos lo jóvenes de su generación las lecturas que más le apasionan son de procedencia extranjera, lo que todo el mundo leía en su tiempo, poetas y novelistas franceses... y folletinistas de toda laya;”⁶² Galdós conoció la literatura francesa de cerca cuando emprendió su primer viaje a París en 1867:

“El primer libro que compré fue un tomito de las obras de Balzac —un franco; librairie nouvelle—. Con la lectura de aquel librito, *Eugenie Grandet*, me desayuné en el gran novelador francés, y en aquél viaje a París. Y en los sucesivos completé la colección de ochenta y tantos tomos que aun conservo con religiosa veneración.”⁶³

Aunque Leopoldo Alas Clarín niega la existencia de cualquier elemento de extranjerismo en la obra galdosiana, puesto que Galdós “no ha necesitado imitar a escritores extraños, ni en ideas, ni en estilo, ni en procedimientos artísticos,”⁶⁴ creemos que todo tipo de lectura debe dejar algunas semillas que darán sus frutos tarde o temprano. Por ello, Ricardo Gullón tiene una opinión contraria con respecto a este tema.

“Balzac influyó sobre él más directamente de lo que se cree, e incluso, [...] le proporcionó modelo para alguna de sus novelas. [...] Le tiene en cuenta y le sigue como maestro, aceptando ciertos factores de la operación novelesca; no copiando, sino dando al tema tratado por Balzac otra dimensión y otro carácter, de acuerdo con su peculiar manera.”⁶⁵

Galdós vive muchos años de intensa lectura, de continua comunicación con la obra y el espíritu de este novelista, a quien el escritor canario considera como maestro. Las enseñanzas de Balzac ayudaron mucho en la formación y en la orientación de

⁶⁰ Joaquín Casaldueño, *vida y obra de Galdós*, cit., p. 12.

⁶¹ Maḥmūd Ṭubīya, *ʿIṣr al-qanādīl*, cit., p. 77.

⁶² José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo I, cit., p. 5.

⁶³ Benito Pérez Galdós, “Memorias de un desmemoriado”, en *Memorias de un desmemoriado. Crónica de Madrid*, cit., p. 27.

⁶⁴ Leopoldo Alas Clarín, *Galdós, novelista*, cit., p. 348.

⁶⁵ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, cit., p. 19.

Galdós hacia las técnicas y el conocimiento de las bases de la novela.⁶⁶ “A Balzac le debe una idea interesante: el retorno de ciertos personajes que, como en *La comedia humana*, reaparecen de un libro a otro para producir a impresión de mundo propio y autosuficiente.”⁶⁷ Por ello, se suele comparar la obra de Galdós, especialmente en la fase de las novelas contemporáneas, con *La comedia humana* de Balzac. En este sentido, la crítica opina que Galdós iguala al novelista francés en el poder creativo y le supera en hondura espiritual.⁶⁸

El contacto de Galdós con la obra de Balzac y la concentración en las técnicas y procedimientos que caracterizan su estilo influyeron sobre el autor canario, pero dicha influencia no le hizo ceder en su propia personalidad o dejar de pensar en los problemas de su propia patria. Por lo tanto, cuando trata un tema —como dice Ricardo Gullón— abordado por Balzac, da al mismo otra perspectiva y otros rasgos que concuerdan con su peculiar manera. Galdós no sólo leyó a Balzac y se quedó fascinado por su obra literaria, sino que también existieron otros escritores franceses con quienes se relacionó, como dejó constancia Montesinos anteriormente.

De igual manera, Yaḥyà Ḥaqqī desde su juventud conoció la literatura francesa, siendo Anatole France y Guy de Maupassant sus escritores franceses predilectos. Ḥaqqī se nutre de la misma fuente, teniendo estrecha relación con la literatura y las artes francesas hasta el punto de que en 1954 se casa con una artista francesa Jeanne Marie Guihot por quedarse admirado por sus cuadros artísticos. Yaḥyà Ḥaqqī contactó con la literatura francesa, leyendo obras de “Corneille, Racine, Molière, Jean de la Fontaine, Balzac, Hugo, Dumas, Flaubert, Maupassant.”⁶⁹ Pero ¿fue influido Ḥaqqī también por la literatura francesa como lo había sido Galdós? Sayyid Ḥāmid Al-Nassāy, en este sentido, afirma que Yaḥyà Ḥaqqī fue influido, sobre todo en *al-Buṣṭayī* por *Vielle France* de Roger Martin Gard.⁷⁰ Hay que tener en consideración también la biblioteca del hermano de Yaḥyà, a que nos hemos referido, que estaba llena de libros ingleses y franceses y que fue una de las fuentes del saber literario para Yaḥyà en su juventud. Nos

⁶⁶ Ibidem., p. 19.

⁶⁷ Ibidem., p. 38.

⁶⁸ Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, cit., p. 22.

⁶⁹ Yaḥyà Ḥaqqī, *Fayr al-qīṣṣa al-miṣriyya* (La aurora de la novela egipcia), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1986, p. 80.

⁷⁰ Sayyid Ḥāmid Al-Nassāy “Yaḥyà Ḥaqqī, ‘itr al-aḥbāb” (Yaḥyà Ḥaqqī, el perfume de los amantes) en: Fu’ād Qandīl (Ed.), *Yaḥyà Ḥaqqī al-yawḥar al-iṣ‘ā’ al-zīl* (Yaḥyà Ḥaqqī: la esencia, la radiación y la sombra), al-hay’a al-‘amma li-quṣūr al-ṭaqāfa, 1992, p. 37.

referimos a los libros franceses que para los precursores de la novela egipcia eran los modelos. El mismo Yaḥyà Ḥaqqī confiesa que:

“La novela nos vino desde Occidente. Los primeros que han puesto sus cimientos son literatos influenciados por la literatura europea y, sobre todo la literatura francesa. A pesar de que las maravillas de la literatura inglesa fueron traducidas al árabe, la literatura francesa fue la fuente de la novela para nosotros. Pues el temperamento egipcio, en el tiempo sobre el cual estoy hablando, no sentía extrañeza cuando contactó con Francia tal como la sentía cuanto contactaron con Inglaterra. Esto fue resultado de la convergencia de las tendencias culturales entre los pueblos del Mediterráneo Tal vez ayudó a esto también que algunos escritores franceses han desempeñado importantes papeles en la vida política de sus países.”⁷¹

En la literatura inglesa también ambos escritores, Galdós y Ḥaqqī, encontraron otra fuente de la cual se han nutrido su mentalidad y pensamiento. Ricardo Gullón pone de manifiesto que “suele aceptar la afirmación de que Dickens influyó sobre Galdós más que nadie, o, al menos, que sus novelísticas son las más afines.”⁷² Pero ¿cuáles son las afinidades que aparecen entre el escritor inglés y el otro español? En su extensa obra, Dickens combina con maestría narración, humor, sentimiento trágico e ironía con una ácida crítica social y aguda descripción de gentes y lugares, tanto reales como imaginarios.⁷³ Dickens reúne hasta el más alto grado de intensidad entre exactitud de la observación, la finura de sus observaciones psicológicas, el vigoroso dibujo de los caracteres y la veracidad de los retratos.⁷⁴ En la obra de Galdós, se pueden notar estas combinaciones con toda facilidad. La descripción detallada de los espacios reales y ficticios, así como la dominación de las técnicas narrativas, son componentes caracterizadores de su obra. Por ello, podemos decir que Galdós y Dickens “tienen en común humor y ternura, y la facilidad para conseguir desenlaces imprevistos y plausibles.”⁷⁵ Estas coincidencias entre el autor español y el novelista inglés han empujado a Salvador de Madariaga a decir:

“La comparación entre Dickens y Galdós no honra tanto a Galdós como a Dickens. Galdós es superior a Dickens porque su *vis cómica* procede de condiciones universales humanas, mientras que en Dickens lo cómico surge de circunstancias locales, sociales, convencionales.”⁷⁶

⁷¹ Yaḥyà Ḥaqqī, *Faḡr al-qīṣṣa al-miṣriyya*, cit., pp. 20-21.

⁷² Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, cit., p. 43.

⁷³ Charles Dickens, Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.

⁷⁴ Santiago Prampolini, *Historia universal de la literatura*, Tomo VII, UTEHA, Buenos Aires, 1956, pp. 67-68; *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Europeo-Americana, Espasa-Calpe, Madrid, tomo XVIII, 1958, p. 950.

⁷⁵ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, cit., p. 43.

⁷⁶ Salvador de Madariaga, *Semblanzas literarias contemporáneas*, Editorial Cervantes, Barcelona, 1924, p. 86.

En sus memorias, Galdós cuenta sus viajes a Inglaterra y a la casa de Shakespeare. En su *Viaje a Italia*, pone al descubierto su visita a la supuesta tumba de Romeo y Julieta y menciona otros personajes shakespearianos, afirmando que Verona ha cobrado mucha importancia por ser el escenario de Romeo y Julieta. Se pregunta: “¿A qué se debe la atmósfera de poesía que envuelve la ciudad del Adige y atrae irresistiblemente al turista? ... Debe sus encantos Verona a la imperecedera memoria de los amantes célebres Romeo y Julieta.” A continuación el escritor español afirma que desde que entra el drama de Shakespeare en Verona, dicha ciudad parece que vive a sus ojos. Para Galdós “la arquitectura de la ciudad conserva maravillosamente el encanto poético de aquellos amores como un vaso en cuyas paredes permanece por mucho tiempo el perfume de la sustancia aromática que contuvo.”⁷⁷ Por la influencia de Shakespeare y sus personajes, cuando Galdós trata de pintar el intenso drama de la vida española, la sangrienta tragedia de la guerra civil, *Macbeth* es la obra que los personajes leen o a la que el narrador alude.⁷⁸

Los intentos de aproximación entre Galdós y Dickens nos llevan a decir que Ḥaqqī también era un lector, desde muy joven, en la literatura inglesa, sobre todo a escritores como Virginia Woolf, Dickens, Lytton Strachey y Somerset Maugham.⁷⁹ De los contactos que tuvieron los miembros de la Nueva Escuela, según la declaración del mismo Ḥaqqī, destaca la literatura inglesa. Leyeron las obras de Shakespeare, William Makepeace Thackeray, Carlyle, Walter Scott, Charles Dickens, Oscar Wilde, y también del estadounidense, Edgar Allan Poe.⁸⁰ En *ʿIṣq al-kalima* (Enamoramiento de la palabra), Ḥaqqī expresa su adhesión a la literatura inglesa, especialmente de Dickens:

“De hecho, leía las novelas del escritor inglés, Dickens, un novelista de la Europa occidental, convencida de ser superior a Oriente. En dichas novelas encontraba el escritor hablando sobre los hijos de los pobres, que los ambientes de las fábricas húmedas y oscuras soplaban sus almas y su cuerpos, mientras están trabajando en ellas desde el amanecer hasta el ocaso sin comer nada.”⁸¹

Son parecidas las posturas de Dickens, Galdós y Ḥaqqī frente a la realidad objetiva, en cuyas oscuridades vivía el hombre de sus respectivos tiempos. También en

⁷⁷ Benito Pérez Galdós, *Viaje a Italia*, en *Obras completas*, edición de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, tomo VI, 5ª edición, 1968, p. 1638.

⁷⁸ Rubén Benítez, *La literatura española en la obra de Galdós*, Universidad de Murcia, 1992, p. 262.

⁷⁹ Braulio Justel Calabozo, introducción a: Yaḥyà Ḥaqqī, *La lámpara de Umm Hāšim*, cit., p. 29.

⁸⁰ Yaḥyà Ḥaqqī, *Faʿr al-qīṣṣa al-miṣriyya*, cit., pp. 80-81; Braulio Justel Calabozo, introducción a: Yaḥyà Ḥaqqī, *La lámpara de Umm Hāšim*, cit., p. 29.

⁸¹ Yaḥyà Ḥaqqī, “Al-mutaṣiḥāt bil-sawād” (Las cubiertas con negro), en *ʿIṣq al-kalima* (Enamoramiento de la palabra), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 2002, p. 423.

la obra de Ḥaqqī, como lo hemos señalado en Galdós y Dickens, palpita la realidad social, reflejada con humor e ironía, haciendo que los lectores se sientan metidos en espacios (espacio-temporales) que describe el escritor egipcio. Pedro Martínez Montávez corrobora la analogía que existe entre la obra de Yaḥyà Ḥaqqī y la de Pérez Galdós y Charles Dickens diciendo:

“Toda su obra queda transida de un mágico realismo poético como puede ocurrir, por ejemplo, en la novelística de Dickens —con quien a menudo se le ha comparado— o en la de nuestro Galdós.”⁸²

En el conjunto de sus obras existe una coincidencia en la orientación y el objetivo: la representación de la realidad, la crítica social y la reforma, basadas en la exactitud de la observación y reflejadas en sus pormenorizadas descripciones espacio-temporales.

La literatura rusa desempeña otro papel muy importante en la formación literaria de ambos escritores. Tanto Galdós como Ḥaqqī leyeron obras de escritores rusos como Iván Turguéniev (1818-1883), Dostoievski (1821-1881), Tolstói (1882-1945), etc. y se quedaron conmovidos por su tratamiento de los temas religiosos. Una declaración galdosiana que confirma la relación del escritor canario con Iván Turguéniev es la siguiente:

“Él fue mi gran maestro; conozco todas sus obras y le estimo como a un amigo, a pesar de que nunca le llegué a conocer personalmente. Me escribió dos veces y guardo sus cartas como si fueran reliquias.”⁸³

En este sentido, varios estudios afirman la afición de Galdós a los grandes escritores de la literatura rusa, sobre todo Turguéniev, Dostoievski y Tolstói.⁸⁴ De otra parte, conviene señalar que entre los escritores rusos predilectos para Ḥaqqī destacan Tolstói, Dostoievski, Chejov y Turguéniev. En *Fayr al-qiṣṣa al-miṣriyya* (La aurora de la novela egipcia), Ḥaqqī corrobora que en la segunda fase contactaron con la literatura rusa, considerada por él como “la fase del alimento espiritual que movió las almas, ardió las pasiones, y les empujó para escribir con entusiasmo juvenil.” En esta fase:

⁸² Pedro Martínez Montávez, *Siete cuentistas egipcios contemporáneos*, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid, Madrid, 1964, p. 25.

⁸³ Citado por: Chamberlín y Jack Weiner, “Doña Perfecta de Galdós y Padres e hijos de Turguéniev: dos interpretaciones del conflicto entre las generaciones”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 231.

⁸⁴ Zajar Plavskin, “Benito Pérez Galdós y la literatura rusa de su tiempo”, en *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos (1990)*, II, ediciones de Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid, 1993, pp. 635-641; y Vernon A. Chamberlín, “De Galdós”, en *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos*, ediciones de Exmo. Cabildo insular de Gran Canaria, Madrid, 1977, pp.144-151.

“leyeron la literatura rusa y se quedaron deslumbrados por Gógol, Puskin, Tolostói, Dostoievski, Turguéniev, Artsibáshev y Gorki. Es una literatura que habla con afán y entusiasmo de la confesión, la tendencia hacia la purificación y la salvación, llorar a las tragedias de la vida, la creencia en el destino y la revolución contra él al mismo tiempo, el vino y la prostitución, el crimen y el castigo, los santos y los diablos [...] Se quedaron admirados cuando vieron que esta literatura, además de su preocupación por el alma humana y los problemas sociales, se interesa por la descripción de la naturaleza y sus espacios. Todo esto coincide con el temperamento del hombre oriental por lo muy apasionado que es, a pesar de que está privado del amor. Por eso, no me desvíó de la verdad al decir que la producción literaria de los miembros de la Nueva Escuela en su más alto grado se debe a la literatura rusa.”⁸⁵

A fin de cuentas, la crítica deja constancia de que Ḥaqqī fue influido intensamente por la literatura rusa: Turguéniev y sus *Relatos de un cazador*, Dostoievski y sus *Memorias de la casa de los muertos* y los personajes de *El crimen y el castigo*, Ḥaqqī imaginaba el encuentro con los personajes que interpretaban la literatura rusa, vivir con ellos e imitarlos.⁸⁶ El propio Ḥaqqī afirma que:

“Al escribir estaba muy influenciado por la literatura rusa más que por la inglesa y la francesa. Encontré en la literatura rusa que casi el mundo estaba preocupado con una cuestión muy importante: la salvación del alma. Por ello, se me antoja que la verdadera literatura es la que —a pesar de grabar, analizar y registrar con un estilo realista— se eleva a la categoría de predicación. Esto es lo que encontré en la literatura rusa y me fascinó.”⁸⁷

Así, el escritor egipcio tenía una relación profunda, consciente y especulativa con la literatura rusa. Pues, en su conversación con Maʿyīd Ṭūbya, Ḥaqqī afirma: “profundicé en la literatura rusa hasta el punto de escribir un estudio sobre la relación de Turguéniev con Tolostói. Este trabajo fue resultado de mis lecturas a ambos escritores y de mi propio esfuerzo. No se trata, además, de traducción que cuenta con fuentes extranjeras como era —y todavía es— común.”⁸⁸ En otra ocasión, el autor egipcio muestra que “leía en la literatura rusa una dolorosa descripción de la miseria y privación, sobre todo en las obras de Maksim Gorki.”⁸⁹ Estas declaraciones nos dejan claro que

⁸⁵ Yahyà Ḥaqqī, *Faʿr al-qīṣṣa al-miṣriyya*, cit., pp. 81-82.

⁸⁶ Sayyid Ḥamid al-Nassāy, “Yahyà Ḥaqqī, ‘iṭr al-aḥbāb’”, en *Yahya Ḥaqqī al-ṡawḥar al-iṣ‘ā‘ al-ṡil*, cit., p. 19; Sayyid Ḥamid Al-Nassāy, *Taṭwūr al-fan al-qaṣaṣī fī Miṣr* (El desarrollo del arte novelístico en Egipto), Dār al-ma‘ārif, al-Qāhira, 1986, p. 286; Aḥmad Darwīṣ, *Tiqniyāt al-fan al-qaṣaṣī ‘abr al-rāwī wal-ḥākī* (Técnicas del arte novelístico a través del novelista y el narrador) Lonʿmān, al-Qāhira, 1988, p. 151.

⁸⁷ Yahyà Ḥaqqī, “Aṣṡān ‘udw muntasib. Sīra dātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 36.

⁸⁸ Citado en: Maʿyīd Ṭubya, *Iṭr al-qanādīl*, cit., p. 90.

⁸⁹ Yahyà Ḥaqqī, “Al-mutaṣiḥāt bil-Sawād” en *Iṣq al-kalima*, cit., p. 422.

Ḥaqqī tuvo una notable relación con la misma fuente de la cual Galdós tomó sus maestros, como él mismo ha dicho.

No quisiéramos terminar estas líneas sin señalar a la comparación que ha realizado Ricardo Gullón entre Galdós y Dostoievski. El crítico galdosiano español, en *Galdós, novelista moderno*, compara al autor canario y al ruso, afirmando que “Galdós utiliza un recurso que sólo Dostoievski ha manejado mejor: la presentación del personaje desde múltiples puntos de vista” y en el mismo contexto resalta algunos rasgos diferenciales en la presentación de los personajes de ambos escritores:

“El paralelo entre Galdós y Dostoievski no es inadecuado, pero al hacerlo debe tener presente que, salvo dos o tres personajes, los personajes más oscuros resultan claros al lado de Ivan Karamazov o Raskolnikov. El mundo de Dostoievski está bañado en sombras. En el personaje galdosiano hay una segunda capa de realidad, por donde comunica con los restantes del conglomerado novelesco total, pero esa segunda capa no está tan honda como las que Dostoievski pone al descubierto. Hay un matiz que diferencia las invenciones de ambos escritores: el ruso se interesa en personajes con problemas excepcionales, en tanto el español se preocupa por gente común, con problemas corrientes.”⁹⁰

Ḥaqqī coincide con Dostoievski y Galdós en su habilidad de presentar el personaje y el espacio desde diferentes perspectivas. El perspectivismo “es la estrategia de narrar en la obra de Ḥaqqī. Pues no se limita a reflejar un punto de vista, despreciando a los demás, sino que varían las voces y las visiones desde las cuales se observan las acciones.”⁹¹ Y en cuanto al punto diferencial entre Galdós y Dostoievski, Ḥaqqī coincide con el primero en su preocupación por la gente común, ya que sus personajes siempre son la gente marginada, que siempre vive en la sombra y lejos de las luces. Ḥaqqī conoce a Dostoievski y a sus obras. En la introducción a la traducción de *Un padre pródigo* de Edith Saunders, Ḥaqqī habla de la trama y de los personajes de la obra, comparando el estilo utilizado en esta obra con lo que había hecho el escritor ruso, Dostoievski, en *El idiota*. En este sentido dice:

“Esto es lo que había hecho Dostoievski en su famosa novela «*El Idiota*». [...] El idiota no tenía nada que ver con los problemas de los personajes de la novela. Él es inocente y está ajeno de estos problemas. Pero tenía que aparecer para que estos dilemas se descubran, se reúnan y se resuelvan. Creo que la vida tiene muchos modelos de este idiota.”⁹²

⁹⁰ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, cit., pp. 46-47.

⁹¹ Nāyī Naʿīb, *Yaḥyā Ḥaqqī wa-ḥīl al-hanīn al-ḥaḍārī*, cit., p. 139.

⁹² Yaḥyā Ḥaqqī, “Maṭal li-fan al-sīrat” (Un ejemplo para el arte de la biografía), en *Tšq al-kalima*, cit., p. 309.

El autor egipcio asegura la coincidencia entre Dostoievski y Edith Saunders en el empleo de un mismo rasgo técnico: colocar un personaje secundario que no tiene nada que ver con el conjunto de los problemas que inventan los personajes de la obra, pero su aparición, sí, es necesaria para resaltar estos problemas, hacerlos agudizar y, finalmente, gracias a él, llegan a una solución. En su adecuado lugar, hablaremos de la influencia de Ḥaqqī por el personaje del idiota en la composición de una de sus destacadas obras.

Así, Galdós y Ḥaqqī se acercaron otra vez, formándose y nutriéndose de la literatura rusa y su espiritualismo. Pues tanto Galdós como Ḥaqqī confiesan su conocimiento y adhesión a esta literatura y sus escritores más célebres como Turguéniev, Dostoievski y Tolostói hasta el punto de que el escritor español expresa su dolor ante la muerte de Turguéniev y declara su estimación a él y sus obras, que ha leído todas. Ḥaqqī también ha puesto de relieve su admiración y profundización en la literatura rusa, una profundización cuyo fruto era un trabajo sobre dos de sus mejores representativos.

Solamente queremos dejar constancia de que, a pesar de su conocimiento de los escritores más fecundos de la literatura francesa —Balzac, Zola, Flaubert—, la literatura inglesa —Dickens, Shakespeare— y la literatura rusa —Turguéniev, Tolostói, Dostoievski—, Galdós y Ḥaqqī se inspiraron profundamente en la realidad de sus respectivas sociedades y construyeron unas obras que expresan fidedignamente sus propias realidades.

La literatura española, sobre todo Cervantes, representa otro objetivo al cual acuden Galdós y Ḥaqqī para que ésta aporte y deje sus huellas en la formación literaria de ambas figuras. Es cierto que Pérez Galdós es español y su contacto con Cervantes es inevitable. Por ello, observamos muchos estudios que han relacionado el nombre de Galdós con el de Cervantes y han puesto al descubierto las referencias cervantinas que el escritor canario refleja en sus obras.⁹³ Al contrario, son muy pocas las pruebas que constatan la relación de Ḥaqqī con la obra cervantina, pero, a pesar de su poquedad, son

⁹³ Como ejemplo de estos estudios destaca el libro de Rubén Benítez, *Cervantes en Galdós*, Universidad de Murcia, Murcia, 1990, donde el autor revela la existencia del texto de Cervantes en muchas obras galdosianas y muestra una veta importante de la literatura comparada: la intertextualidad. Pues hay varios niveles de intertextualidad en la narrativa galdosiana en relación con la obra cervantina. Afirma, además, que cuando “Cervantes utiliza parecidas manifestaciones”, Galdós “amplía la experiencia cervantina” vinculando el pasado con el presente. (p. 130). En *La literatura española en las obras de Galdós*, Rubén Benítez vuelve a hablar de la relación que tiene la obra galdosiana con la tradición literaria española en general, y particularmente con Cervantes. También Cristina Patiño Eirín, —“Cervantes en la obra de Pardo Bazán”, en: Antonio Bernat Vistarini (Ed.), *Volver a Cervantes: Actas del IV congreso internacional de la asociación de cervantistas*, tomo II, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001, pp. 1219-1228 —, subraya este aspecto de la existencia de Cervantes en la obra de Galdós (p. 1226).

muy seguras porque aparecen de la boca del propio Ḥaqqī. En cuanto al parentesco entre Galdós y Cervantes, es muy evidente, lo que demuestra la plena admiración del primero por el autor del *Quijote*. Pues Galdós, desde niño, no dejaba el *Quijote* de la mano y eludía el alternar la lectura de Cervantes con la de otros clásicos como Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) o Luis Vélez de Guevara (1579-1644), que dejan alguna huella en sus primeros escritos, y de los que, se hallan reminiscencias en otros más tardíos.⁹⁴ “La forma de narrar, la de concebir los personajes, y la estructura de las novelas están, en buena parte, aprendidas en Cervantes.”⁹⁵ El tratamiento de los personajes galdosianos en gran medida viene al estilo quijotesco, lo mismo que Ḥaqqī pide a los escritores egipcios. Como Ricardo Gullón ha hablado de una ecuación bilateral Galdós-Cervantes, nos parece conveniente hablar de una ecuación trilateral Galdós-Cervantes-Ḥaqqī, que se basa en la analogía temperamental y estilística. Así, “el humor de Galdós, socarronería, la proximidad al pueblo, el sentimiento moral impregnados de cervantismo. [...] Galdós es el gran heredero español de Cervantes: su continuador. Lenguaje, cadencia, manierismos, estilos corresponden a los del gran modelo y testimonian un parentesco espiritual entrañable.”⁹⁶

La resonancia de la obra cervantina también ha dejado sus huellas en el escritor egipcio, Yaḥyà Ḥaqqī. En *ʿIṣq al-kalima*, Ḥaqqī nos revela su conocimiento con la literatura española, especialmente con Cervantes. Ḥaqqī leyó *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y se quedó fascinado por el estilo cervantino en el retrato de los personajes. El acceso a la literaturas española fue a través de las traducciones que se hacen al árabe. Él mismo confiesa que ha leído “la gran novela humana (se refiere a *El Quijote*) que tradujo el doctor ‘Abdel-Raḥmān Badawī, después de ser traducida por el doctor ‘Abdel-‘Azīz Al-Ahwānī.”⁹⁷ Ḥaqqī considera a Cervantes como el modelo que debe ser tomado en consideración a la hora de inventar un personaje:

“No pido solamente al novelista que nos narre un cuento, sino anhelo también que nos invente un personaje de su imaginación, convirtiéndole en verdadero personaje que tenga vida real. Este es mi primer deseo. Mi ejemplo en eso es el famoso escritor español, Cervantes, que con la compañía de su protagonista, don Quijote, estaba satisfecho largo tiempo, ya que siento que vivo y trato con él en la vida.”⁹⁸

⁹⁴ José Fernández Montesinos, “Galdós en busca de la novela” en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 113.

⁹⁵ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, cit., p. 47.

⁹⁶ *Ibidem.*, p. 49.

⁹⁷ Yaḥyà Ḥaqqī, “Ka‘b ‘ālī” (Talón alto), en *ʿIṣq al-kalima*, cit., p. 347.

⁹⁸ Muṣṭafā ‘Abd-Allah, *Yihād fi al-fan*, cit., p. 59.

Ḥaqqī lee a Cervantes y queda convencido de sus ideas. Por ello, hablando de la importancia de las notas bibliográficas con que los investigadores tienen que armarse a la hora de escribir, Ḥaqqī menciona el comentario que hizo Cervantes a este respecto en el prólogo de su obra: “Encontramos a Cervantes burlándose de estos autores que no citan anotaciones en el fin de sus libros. Él pretendió dejar de escribir la novela porque no puede colocar en el fin de la historia las anotaciones ni los nombres de los filósofos y sabios en la misma.”⁹⁹ Ḥaqqī sigue criticando a los investigadores de “tacón alto” — utilizando su propia terminología— que no prestan mucha atención a la documentación precisa de sus estudios y cita de la manera siguiente la magnífica solución que propuso el amigo de Cervantes:

“Lo primero en que reparais de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título, se puede remediar en que vos mismo toméis algún trabajo en hacerlo, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes [...] y cuando no lo han sido, y hubiere algunos pedantes y bachilleres que por detrás os muerdan y murmuren de esta verdad, no se os dé dos maravedís, porque ya que os averigüen la mentira, no os han de cortar la mano con que lo escribistes. [...] tras esto, para mostraros hombre erudito en letras humanas y cosmógrafo, haced de modo como en vuestra historia se nombre el río Tajo, y veréisos luego con otra famosa anotación, poniendo: *El río Tajo así dicho por un rey de las Españas: Tiene su nombre en tal lugar, y muere en el mar océano besando los muros de la famosa ciudad de Lisboa, y que es opinión que tiene las arenas de oro, etc.*”¹⁰⁰

La existencia del mundo cervantino en la vida literaria de ambos autores ha de influir en la formación del pensamiento y las ideas literarias de ellos y, por consiguiente, en la aproximación de sus temperamentos y estilos. Como Galdós es el gran heredero español de Cervantes y es impregnado de mucho cervantismo en el estilo, la narración, la pintura de los personajes, etc., Ḥaqqī aconsejaba —y, por ello, debe estar convencido e impregnado él mismo— a los escritores egipcios que siguieran el ejemplo cervantino en la forma de narrar y ofrecer sus personajes reales e imaginarios. Por ello, en Galdós y Ḥaqqī, es analógica la forma de presentar muchos personajes suyos: los sacan de la realidad y alrededor de ellos tejen la trama novelesca. Cuando los personajes son ficticios, la insistencia de los creadores en reflejar aspectos de la vida real y circundante les hacen matizarlos con características humanas y vitales como si fueran de carne y hueso y como si vivieran entre nosotros. Como ejemplo, nos limitamos a mencionar el

⁹⁹ Yahyà Ḥaqqī, “Ka‘b ‘ālī”, en *‘Iṣq al-kalima*, cit., p. 348.

¹⁰⁰ Yahyà Ḥaqqī ha citado este texto en *‘Iṣq al-kalima*, cit., p. 348, copiándolo de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, primera parte, traducción al árabe de ‘Abdel-Raḥmān Badawī, dār al-madā lil-ṭaqāfa wal-naṣr, Siria, 1998, pp. 27-29. Hemos preferido volver al original de: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, primera parte, ediciones de Rueda, Madrid, 1999, p. 13, para escribir la cita en su lengua original.

personaje de Nazarín, que aunque es ficticio Galdós le ha dado una dimensión humana que le hace como cualquier persona en la realidad objetiva que nos rodea. Sigue la misma postura el escritor egipcio, Yahyà Ḥaqqī, inventando de la ficción el personaje del cartero —que ofrecemos sólo como ejemplo—, pero con rasgos humanos que convierten el personaje imaginado en un ser vivo que tiene una vida real. En este sentido José Montesinos describe los personajes galdosianos diciendo: “esos personajes galdosianos que llegan a impresionarnos como tales en la realidad misma.”¹⁰¹

La literatura italiana constituye otro componente formativo cultural de la personalidad literaria de ambos escritores. En esta literatura existían modelos que representaban para ambos una fuente literaria digna de ser estudiada. En sus *Viajes y fantasías*, Galdós visitó varios lugares italianos como Roma, Verona, Venecia, Florencia, Bolonia, Nápoles, etc. que dejaron un sello en la memoria del escritor canario. Galdós conoce bien la literatura italiana, en especial la obra Nicolás Maquiavelo (1469-1527), que era, según Galdós, “uno de los más altos ingenios que ha producido Italia”, y el poeta Giacomo Leopardi (1798-1837) cuyos poemas se caracterizan por un profundo pesimismo, unido a una refinada sensibilidad y a una notable perfección formal. El modelo constante de Galdós para sus alegorías es el de Dante Alighieri. En el *Viaje a Italia* contempla las pinturas de Giotto (1266-1337), ante las cuales siente “una especie de estupor mágico como el que nos producen las evocaciones maravillosas del Dante en *Purgatorio* y el *Paraíso*.” En la *Divina comedia*, obra alegórica de gran precisión y fuerza dramática en la que se describe el imaginario viaje del poeta a través del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, Dante es el modelo constante de Galdós para sus alegorías. Valora el carácter dramático de los cantos del «*Infierno*», pero es el «*Purgatorio*» donde sobresale con magnificencia la inspiración del poeta y donde se observa la perfecta armonía entre su naturaleza moral e intelectual:

“Nadie que sea un poco versado en letras dejará de conocer los tres cantos inmortales del poema en que el gran florentino condensó lo divino y lo humano y todo el saber de su época. El *Infierno* es, por su carácter dramático y hasta cierto histórico, la más leída en nuestros días de las tres partes de esta obra maravillosa. Pero en el *Purgatorio* es quizás donde se resplandece con mayor esplendor la inspiración del poeta y donde se ve la más perfecta armonía entre su naturaleza moral e intelectual. Nada causa tanta maravilla en este poema como el sentimiento de la realidad que palpita en todos sus cantos.”¹⁰²

¹⁰¹ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo I, cit., p. 172.

¹⁰² Benito Pérez Galdós, *Viaje a Italia*, en *Obras completas*, cit., pp. 1630, 1651 y 1646 sucesivamente.

Además, Ḥaqqī durante su estancia a lo largo de cinco años en Italia (1934-1939) aprende la lengua italiana y empieza el contacto directo con otras culturas europeas. “En aquellos años comenzó mi contacto directo con la cultura europea. Me hice discípulo en música, pintura, las exposiciones de arte, los museos, los teatros.”¹⁰³ En Italia, Ḥaqqī se dedica con avidez a la lectura literaria.¹⁰⁴ Así afirma las relaciones literarias que han tenido los miembros de la Nueva Escuela con la literatura italiana:

“Leyeron en la literatura italiana las obras de Pirandello y tradujeron para él, los que tenían paciencia daban vueltas alrededor del *Infierno* de Dante. Cuando se angustiaban y anhelaban al humor, leían obras de Mark Twain y Boccaccio...”¹⁰⁵

En cuanto al contacto cultural y literario, cabe añadir que Galdós y Ḥaqqī se difieren en algunos aspectos en sus relaciones con las literaturas extranjeras. Pues, debido a su trabajo en el cuerpo diplomático, Ḥaqqī se queda en Estambul cuatro años (1930-1934), durante los cuales dedica mucho esfuerzo para aprender la lengua turca. En su conversación con Fu’ād Dawāra, Ḥaqqī declara que en aquellos años leyó todo lo que fue escrito sobre Muṣṭafā Kamāl Atatürk (1881-1938) y escribió sobre él algunos artículos. Su perfección de la lengua turca le hizo posible leer las novelas cortas de Raṣād Nūrī y trató de relacionarse con los literatos turcos como el poeta ‘Abdel-Ḥaqq Ḥāmid, el Shakespeare de Turquía.¹⁰⁶ Al contrario, no nos consta que nadie haya hablado de la relación de Galdós con dicha literatura. Asimismo, la profundización en la literatura propia de cada uno de ellos era algo normal y, al mismo tiempo, un rasgo diferencial. Es decir, Galdós conocía muy a fondo la literatura española, sus etapas, escritores, obras, etc., a diferencia de Ḥaqqī que no hablaba la lengua española y, por tanto, sólo conocía los autores traducidos a otros idiomas que él dominaba. Del mismo modo, Ḥaqqī leyó con profundización la literatura árabe, pero no nos consta que nadie ha hablado de una relación que enlaza a Galdós con la literatura árabe.

En conclusión, las convergencias que resultan de la comparación entre Pérez Galdós y Yaḥyā Ḥaqqī se basan, a nuestro juicio, en la semejanza de las circunstancias en que crecieron ambos escritores, además de las lecturas compartidas, que han realizado, y, ciertamente tenían un papel inevitable en la formación ideológica y literaria

¹⁰³ Yaḥyā Ḥaqqī, “Aṣṣān ‘udw muntasib. Sīra ḍātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 41.

¹⁰⁴ Samīr Wahbī, “Al-bī’tu wa t’fīruha ‘alā intāy Yaḥyā Ḥaqqī”, en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab ‘ūn šam’a fī ḥayāt Yaḥyā Ḥaqqī*, cit., pp. 120-121.

¹⁰⁵ Yaḥyā Ḥaqqī, *Fayr al-qīṣṣa al-miṣriyya*, cit., p. 81.

¹⁰⁶ Fu’ād Dawāra, *Aṣrat udabā yataḥadaṭūn*, cit., p. 143; Nuḥa Yaḥyā Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Yaḥyā Ḥaqqī: ḍikrayāt maṭwiyya*, cit., p. 66; Samīr Wahbī, “Al-bī’tu wa t’fīruha ‘alā intāy Yaḥyā Ḥaqqī”, en *Sab ‘ūn šam’a fī ḥayāt Yaḥyā Ḥaqqī*, cit., pp. 120-121.

de ambos. A nuestro parecer, la analogía idiosincrásica y los parecidos conocimientos que han adquirido ambos escritores figuran entre las causas fundamentales que han hecho parecidas sus producciones literarias en varios aspectos.

En las líneas anteriores, hemos tratado de ofrecer los factores que aportaron en la formación cultural de ambos escritores, Galdós y Ḥaqqī, destacando los nombres más significativos que contribuyeron de un modo u otro en dicha formación. El objetivo ha sido poner de relieve un aspecto común en sus vidas: las compartidas lecturas que alimentaron sus mentalidades creativas y, por tanto, sus obras salieron a la luz con un matiz común que enlaza entre ellos. Galdós y Ḥaqqī aprendieron lenguas, literaturas y artes extranjeras; se quedaron conmovidos por los temas tratados por los escritores representativos de dichas literaturas; se fijaron en los recursos estilísticos, que estos escritores manejaban; vivieron con los personajes que interpretaban estas literaturas; pero cuando empezaron a escribir, expresaron los problemas que sus propias patrias padecían, reflejando el aliento nacional y sirviéndose de los procedimientos técnicos que ayudan a lograrlo. La influencia por las literaturas extranjeras ha sido una ventana desde la cual se asoman a los problemas de las sociedades ajenas, abriendo sus horizontes y hablando de los problemas de sus propios países. Por ello, el proceso de representar la realidad en sus respectivas obras, en muchos de sus rasgos, es parecido. Galdós y Ḥaqqī vivieron experiencias culturales muy parecidas: se detuvieron con veneración ante Balzac, Dickens, Shakespeare, Tuguéniev, Dostoievski, Cervantes, Dante, entre otros autores de la talla de éstos. Galdós y Ḥaqqī reúnen en sus obras entre la originalidad cuyo eje es la materia prima de sus respectivos países —los problemas que tratan y que brotan de los territorios nacionales— y la renovación que se representa en la forma de ofrecer dichos problemas; entre la originalidad del pensamiento y la renovación del estilo; su estilo reúne entre la originalidad de la tradición y la renovación de la lengua contemporánea. Sus respectivas obras ofrecen en su conjunto algunos recursos de los ya utilizados por escritores extranjeros, pero no describen en ellas más que una sociedad nacional —España para Galdós y Egipto para Ḥaqqī— y la agravación en ésta de los problemas sociales, políticos, históricos, etc.

Además del valor literario de Galdós y Ḥaqqī en el contexto literario en que aparecieron y su compromiso con los problemas de sus respectivas sociedades,¹⁰⁷ estas

¹⁰⁷ Ángel del Río, “Galdós: síntesis de la novela y del espíritu de la época”, en *Historia de la literatura española*, volumen 2, cit., p. 295; Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, cit., pp. 22 y 33; Gustavo Correa, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Gredos, Madrid, 1974, p. 9; Nāyī Naẓīb, *Yahyà Ḥaqqī wa-ẓīl al-hanīn al-ḥaḍārī*, cit., p. 223; Sayyid Hāmid Al-Nassāy, “Biṭāqat ta‘āraf, Yahyà

lecturas y relaciones culturales les hacen producir obras llenas de realidad y fantasía. En la obra de Pérez Galdós y de Yahyà Ḥaqqī se advierte el material más rico y valioso para el conocimiento de sus respectivos países en el siglo XIX para el primero y en el siglo XX para el segundo. Las bases de los juicios críticos sobre ambos escritores y su grandeza literaria residen en beneficiarse de la labor literaria de escritores de la talla de Cervantes, Dickens, Balzac, entre otros, dando especiales matices para caracterizar sus propias obras. Sus obras envuelven un realismo moderno que refleja varios aspectos de sus sociedades, así como ofrecer en el conjunto de sus obras literarias cuestiones de la vida cotidiana que se relacionan con los propios lectores y, por último, hacer prosperar la tradición literaria de sus respectivos países.

Tanto la literatura española como la egipcia les deben mucho a los esfuerzos literarios realizados por ambos escritores en sus respectivos países. En España existía una antigua tradición del realismo representada en la novela picaresca, pero el realismo moderno, que consiste en “la trascendencia social, el sentido en el artista de una realidad primera y visible, la relación que establece entre el hecho real, visible, ostensible y la serie de causas y concausas que lo han determinado”, este realismo lo ha implantado Benito Pérez Galdós¹⁰⁸ hasta que fue llamado el creador del realismo moderno. No son de menos importancia los esfuerzos realizados por Yahyà Ḥaqqī en el campo novelístico en Egipto. Pues Ḥaqqī fue considerado como el creador y el pionero de la novela corta árabe. Es uno de los primeros precursores de este arte, que por su madurez y vasta difusión, le debe mucho a Ḥaqqī,¹⁰⁹ que consideraba la mera descripción de la realidad como una iniciación de la revolución social, el descubrimiento de la injusticia y la evidencia de su fealdad, la incitación a luchar contra ella y arrancarla. Ḥaqqī subraya, en este sentido, que la Nueva Escuela —que él forma parte de la misma— empezó la tendencia realista, liberándonos de los sollozos del Romanticismo, luchó contra la injusticia, la pobreza, la ignorancia, el retraso y la hipocresía, elevó la posición del campesino y el hombre de la calle y convocó a la solidaridad social.¹¹⁰ Ambos escritores trataron de explorar los problemas sociales, que emanan en sus respectivas sociedades,

Ḥaqqī”, en *Al-Hilāl*, cit., p. 98; Miriam Cooke, *Yahyà Ḥaqqī: tašrīḥ mufakkir miṣrī*, cit., p. 37; Sāmī Farīd, *Yahyà Ḥaqqī ‘āzīf al-kalimāt*, cit., p. 9; Haysam Khachaba, “Figure d'un pionnier littéraire”, en *Hebdo al-Ahram*, 19-01-2005. citado en <http://hebdo.org.eg/arab/ahram/2005/1/19/livr2.htm> (último acceso en 16-06-2009).

¹⁰⁸ Azorín, “Galdós” en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 82.

¹⁰⁹ Samīr Al-Ḥalabī, “Yahyà Ḥaqqī, al-adīb wal-insān” (Yahyà Ḥaqqī, el literato y la persona) citado en: http://www.islamonline.net/servlet/Satellite?c=ArticleA_C&cid=1181062812100&pagename=Zone-Arabic-ArtCulture%2FACALayout (último acceso en 15/06/2009).

¹¹⁰ Yahyà Ḥaqqī, “Sujriyyat al-Nāy”, en *ʿItr al-aḥbāb*, cit., pp. 132 y 134.

los factores que los causan y encontrar soluciones que coinciden con la naturaleza de cada comunidad.

Asimismo, ambos escritores a lo largo de sus trayectorias literarias representaron a sus respectivos países, por lo que éstos les deben mucho. Pérez Galdós ha podido elevar España en los ojos de los españoles, haciéndoles sentir los dolores que padecía la España decimonónica. Azorín, hablando de los logros literarios del escritor canario, trata de poner al descubierto lo que éste ofreció para sus lectores sobre España:

“Este hombre ha hecho que la palabra *España* no sea una abstracción, algo seco y sin vida, sino una realidad; este hombre ha dado a ideas y sentimientos que estaban flotantes, dispersos, inconexos, una firme solidaridad y unidad; este hombre a través de su vasta, inmensa obra, a lo largo de los numerosos volúmenes que han salido de su pluma, ha ido haciendo lo que Menéndez y Pelayo ha hecho análogamente en otro orden de cosas: ha reunido en un solo haz, en una sola corriente, la muchedumbre de sensaciones que andaban dispersas, que han sido creadas parcialmente, fragmentariamente, en tiempos diversos.”¹¹¹

Pérez Galdós ha contribuido a despertar la conciencia nacional española, haciendo vivir en sus obras la España decimonónica con sus ciudades, pueblos, paisajes, monumentos, etc. Por ello, leyendo la obra galdosiana, tal y como dice Azorín, se verá lo que España debe a tres de sus escritores de esta época: a Menéndez y Pelayo, a Joaquín Costa y a Pérez Galdós. Por otra parte, Miriam Cooke subraya que Yahyà Ḥaqqī “es el gran viejo de la literatura egipcia, que representó a Egipto durante toda su vida en el mundo exterior (durante su trabajo en el cuerpo diplomático) y en el mismo Egipto a través de sus escrituras,”¹¹² cuya lectura es un descubrimiento de un mundo lleno de arte y belleza, como lo ha subrayado Naʿīb Maḥfūz.¹¹³ Yahyà Ḥaqqī se relaciona espiritualmente con el pasado y materialmente con el presente de su patria y los refleja en su obra literaria. La historia y la tradición ideológica, así como la realidad contemporánea y sus desarrollos políticos y sociales fueron los temas predilectos para él. Eran su mundo por el cual circulaba y desde el cual presentó sus perspectivas.¹¹⁴ Yahyà Ḥaqqī escribe para el nuevo Egipto anhelado, un Egipto lleno de vitalidad y

¹¹¹ Azorín, “Galdós”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., pp. 82-83.

¹¹² Miriam Cooke, *Yahya Haqqī: taṣrīḥ mufakkir miṣrī*, cit., p. 97.

¹¹³ Naʿīb Maḥfūz, “Yahyà Ḥaqqī”, en *Al-Ahrām*, el miércoles 12 de diciembre de 1992.

¹¹⁴ Nādiya Abu-Gāzī, “Yahyà Ḥaqqī: rihla ḥāfila bil-‘aṭā’ wal-taṣarud wal-mawadda wal-‘išq li-haza al-waṭan. Yahyà Ḥaqqī, al-mawadda al-ṣādiqa wal-aṭar al-lazī la yumḥā” (Yahyà Ḥaqqī: un viaje lleno de generosidad, abstracción y amor a esta patria. Yahyà Ḥaqqī, el amor fiel y la huella imborrable), en *Mulajjaṣāt abḥāṭ nadwat wūḥ Yahyà Ḥaqqī* (Actas de las investigaciones del simposio de las Caras de Yahyà Ḥaqqī), al-maʿyilis al-a‘lā lil-ṭaqāfa, al-Qāhira, 10-12 de enero de 2005, p. 83.

comprensión, un Egipto consciente y capaz de enfrentar y comprender el presente con sus problemas.

La nueva generación de escritores, asimismo, ha aprendido mucho en Galdós y Ḥaqqī. En España la nueva generación “ha nacido y se ha desenvuelto en un medio intelectual creado por el novelista” canario, tal como ha sucedido con Ḥaqqī, cuyas huellas fueron tan claras y palpables en la producción de muchos literatos de las generaciones posteriores.¹¹⁵

A fin de cuentas, la representación de la sociedad española en la obra de Galdós y de la sociedad egipcia en la obra de Ḥaqqī ha hecho que sus respectivas patrias, literaturas y nuevas generaciones de literatos estén eternamente en deuda con estas dos figuras.

En las líneas anteriores, hemos tratado de ofrecer un acercamiento entre Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī a través de la exposición de los puntos de convergencia, así como los de divergencia, en la atmósfera cultural y literaria en que crecieron ambos escritores, lo que posteriormente aportará en su formación ideológica y cultural de ambas figuras. Nos pareció importante también poner al descubierto las relaciones literarias que ambos tuvieron dentro y fuera de sus propios países porque esto, a nuestro juicio, justificará la semejanza creativa entre ambos escritores en algunos aspectos. Ambos coinciden en la riqueza inventiva y el ahondamiento en el espíritu de sus respectivas sociedades. Sin embargo, se difieren desde la dimensión cuantitativa, ya que como se sabe, la obra de Galdós es más abundante que la de Ḥaqqī. Pero, sí, ambos pudieron llegar con sus obras a la perfección, a pesar de que las obras de Ḥaqqī fueron pocas. En sus respectivas obras, como vamos a ver en los capítulos siguientes, aparecen todas las capas sociales en sus respectivas épocas, formando una imagen en la que se reconoce con absoluta facilidad las fisonomías y el espíritu de la sociedad española y la sociedad egipcia.

¹¹⁵ Azorín, “Galdós”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 83; Yūsuf Al-Šārūnī, *‘Udabā’ wa mufakkirūn*, cit., p. 85; Sayyid Ḥāmid Al-Nassāy, “Yaḥyà Ḥaqqī, ‘itr al-aḥbāb”, en *Yaḥyà Ḥaqqī al-ṧawḥar al-iš‘ā’ al-ṧil*, cit., p. 9.

II- CAPÍTULO SEGUNDO: LITERATURA Y SOCIEDAD:

La literatura es una expresión de la sociedad, hecho que nos hace dar este título al presente capítulo. Desde nuestra perspectiva, la literatura siempre es un utensilio que el literato utiliza para resaltar un contenido ideológico y cultural de una sociedad concreta. Por eso, hemos pensado dividir este capítulo en dos partes fundamentales. En primer lugar, tratamos de abordar el término “realismo” y la actitud de Galdós y Ḥaqqī frente a la realidad que siempre han tratado de representar en sus respectivas obras literarias. En segundo lugar, intentamos reflexionar sobre el elemento inspirador de todas estas obras de cuyas plumas han salido, o sea, el ambiente. Es la relación entablada entre el ambiente circundante en que vivieron y el contenido de sus respectivas obras.

El objetivo de este capítulo es, por tanto, poner de relieve el término “realismo” entre teoría y práctica. Es decir, intentamos delimitar teóricamente lo que pretende decir la palabra “realismo” y, a renglón seguido, explorar cómo Galdós y Ḥaqqī aplicaron esta concepción en sus obras. Este objetivo se impuso en la investigación debido a la perpetua controversia en que está metido el término realismo. ¿Es una grabación conforme a la realidad, sin introducir elementos ficticios en la obra literaria? ¿Se trata de la creación de otra realidad verosímil a la verdadera realidad que el literato quiere pintar? ¿Es una mera invención de la imaginación del artista, y su realismo es sólo porque las acciones se realizan en espacios reales? o ¿Es una realidad deseada, la realidad que no existe, pero el autor la quiere hacer existir? En fin, ¿Qué es el realismo? Y ¿Cómo lo conciben ambos escritores, Galdós y Ḥaqqī?

Como Galdós y Ḥaqqī son llamados escritores realistas y el realismo significa transmutar, pintar, reflejar, representar o reproducir la realidad, hemos pensado resaltar esta relación que enlaza el escritor con su propio ambiente y evidenciar las huellas que ha dejado la atmósfera en sus propias memorias. Nos referimos a la atmósfera en su sentido general, de la realidad sensorial y objetiva con sus calles, plazas, ciudades y campos o la atmósfera cultural e ideológica con sus espiritualidades, libertades, justicias o injusticias, etc.

Este capítulo está dividido en dos puntos esenciales. El primero reside en abordar la aparición de la tendencia realista en la literatura, explorando las circunstancias que allanaron el camino para dicha aparición, poniendo asimismo al descubierto los principios de esta tendencia. También intentamos esclarecer en el primer punto la recepción de Galdós y Ḥaqqī del término. En el segundo punto, es interesante hablar de

la influencia de la realidad en ambos escritores y la relación de la misma, como elemento inspirador, con la producción literaria de Galdós y Ḥaqqī.

1. EL REALISMO Y AMBOS ESCRITORES:

Del realismo como movimiento literario hay mucho que hablar. O sea, como la tendencia realista tuvo sus iniciaciones modernas en Francia y, luego, se difundió en otros países como Inglaterra, Estados Unidos, Italia, etc., nos encontramos ante la historia tan extensa de la aparición y difusión del término «Realismo». En este sentido, René Wellek subraya que “evidentemente, el debate o la polémica francesa pronto tuvo resonancias en otros países.”¹¹⁶ Estas resonancias llegaron a muchos lugares del mundo, lo que amplía el campo de investigación y nos abre el camino a hablar tanto sobre el tema. Pero nos limitaremos en este capítulo a abordar el nacimiento de la corriente y sus principales características. Convendría también hablar del concepto de «Realismo» según las diferentes opiniones. Todo esto se trata de una introducción que nos allana el camino para hablar de la concepción del término “Realismo” o la modalidad que adoptaron Pérez Galdós y Yahyà Ḥaqqī para reflejar la realidad circundante en sus respectivas obras.

Al principio, convendría dejar constancia de que la práctica de imitar la realidad y representarla en las obras literarias antecedió el hecho de poner los principios de esta tendencia por parte de los teóricos. No se puede negar que esta tendencia de representar la realidad ha existido en todos los tiempos. Pero la exaltación del término y la adquisición de su merecido renombre sólo tuvieron lugar a mediados del siglo XIX. Por ello, “se ha considerado el realismo como un fenómeno progresivo y perenne que evoluciona y se desarrolla a lo largo de los siglos hasta alcanzar su forma más rigurosa y concentrada en el siglo XIX.”¹¹⁷ En la *Historia de seis ideas*, asomamos con el autor de este libro a la historia de la imitación que vino utilizándose a lo largo de muchos siglos. Władysław Tatarkiewicz afirma que “el periodo clásico del siglo IV a. de J. C. utilizó cuatro conceptos diferentes de imitación: el concepto ritualista (expresión), el concepto de Demócrito (imitación de los sucesos naturales), el concepto platónico (copia de la realidad), el aristotélico (la libre creación de una obra de arte basada en los elementos de

¹¹⁶ René Wellek, *Conceptos de la crítica literaria*, cit., p. 174.

¹¹⁷ Linda Nochlin, *El realismo*, versión española de José Antonio Suárez, Editorial Alianza, Madrid, 1991, p. 43.

la naturaleza).”¹¹⁸ Por eso, Felipe Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres afirman que desde Aristóteles (384-322 a. de J. C.) se ha concebido el arte como una imitación de las acciones humanas y de los fenómenos de la naturaleza. Por consiguiente, “el término realismo alude a la semejanza que existe entre la creación artística y el entorno.” Por lo tanto, hay que tener en cuenta dos bases esenciales para confrontar una obra realista: el conocimiento del mundo que se quiere reflejar y la elección de los medios estilísticos adecuados para provocar en el receptor la impresión de que se halla ante su ámbito cotidiano.¹¹⁹ Siguiendo la vía de confirmar la antigüedad de la tendencia realista también nos parece importante exponer la opinión de René Wellek que señala a la noción y antigüedad del término en las siguientes palabras:

“El realismo, tomado en el amplio sentido de la fidelidad a la naturaleza, es sin duda, una corriente principal de la tradición crítica y creadora tanto de las artes plásticas como de la literatura.”¹²⁰

Hablando de Aristóteles y su convicción de que la imitación se trata de una acumulación de datos correspondientes con la realidad circundante, es digno mencionar la afirmación de Harry Levin a este respecto. Éste subraya que la mayor parte de las artes de imaginación, según los postulados de Aristóteles, intentan imitar la naturaleza en sus respectivos modos; pero quizá es la literatura, puesto que hace uso de lo que puede considerarse el medio más expresivo, la que puede ofrecer la imitación más convincente.¹²¹

Por eso, nos parecen significativas las conclusiones que ‘Abdel-Rāziq Al-Aṣfar ha presentado a este respecto. Éste concluye que “el realismo no es nada moderno. No apareció sin raíces arraigadas, pues la mayor parte de sus ideas y principios eran conocidos en las épocas anteriores. [...] Así, Goethe subraya que «la cuestión fundamental que se pone ante el artista es permanecer fiel a la naturaleza.» Sobre la búsqueda de la verdad y la objetividad dice Diderot: «la verdad es la base de la filosofía.» Asimismo, Lessing dice: «el escritor tiene que guiarse según la lógica de la necesidad objetiva.» Las cuestiones de la sociedad fueron planteadas ampliamente en el siglo XVIII que allanó el camino a la revolución francesa, cuando los literatos se

¹¹⁸ Władysław Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, traducción de Francisco Rodríguez Martín, Tecnos/Alianza Editorial, 2ª reimpresión, Madrid, 2006, p. 303.

¹¹⁹ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, Ariel, Barcelona, 2007, p. 223.

¹²⁰ René Wellek, *Conceptos de la crítica literaria*, cit., p. 174.

¹²¹ Harry Levin, *El realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)*, Versión castellana de Jaume Reig, Editorial Laia, Barcelona, 1974, p. 11.

interesaron por el ambiente de la sociedad y los derechos del hombre como persona y ciudadano, las relaciones entre los individuos y las cuestiones de libertad e igualdad.”¹²²

Era necesario empezar este recorrido sobre el realismo con esta alusión histórica para demostrar que esta tendencia literaria está bien arraigada en el pasado. Como su apogeo fue localizado temporalmente en el siglo XIX, nos ocuparemos en las líneas siguientes de destacar las circunstancias de su aparición en esta época moderna.

A mediados del siglo XIX existieron varios factores importantes que dejaron sus repercusiones en el terreno del arte y la literatura y, por consiguiente, ayudaron a la adopción de la tendencia realista como expresión artística del entorno social. La época del Realismo comienza como una resonancia del movimiento revolucionario de 1848, que sacudió toda Europa. Otro factor muy importante fue el positivismo que prevalece en la filosofía de la época. La base de esta tendencia, formulada por Auguste Comte, es que todo saber ha de basarse en un dato, en el hecho comprobable. También es de especial importancia la teoría de la evolución, enunciada por Charles Darwin en el *Origen de las especies* (1859).¹²³ Laureano Bonet también se refiere a los descubrimientos científicos y su aplicación en el campo de la técnica y afirma que éstos han dejado honda huella en la literatura de aquellos años. “Así, las ideas biológicas de Darwin y las tesis fisiológicas de Claude Bernard estimularon a la larga el surgimiento de un realismo más depurado, más riguroso [...]: el naturalismo. Incluso la invención de la fotografía en 1838 [...] proporcionó un tercer ojo al escritor para, con ello, poder analizar la realidad de manera más minuciosa y, de este modo, desmenuzarla detalladamente, gracias a que su imagen ha guardado impresa en la placa fotográfica.”¹²⁴

De las causas del nacimiento del realismo la crítica literaria¹²⁵ ha hablado tanto y ha presentado varios factores, de entre los cuales vamos a ofrecer los siguientes: a) nació el realismo a mediados del siglo XIX como una reacción del romanticismo inmerso en la imaginación, las ilusiones, las alucinaciones, los sueños, la introversión, la huida de la realidad social, encerrándose en las torres de marfil, muy lejos de la realidad vivida, dando las espaldas al tratamiento de los asuntos del hombre y sus

¹²² ‘Abdel-Rāziq Al-Aṣṣfar, *Al-maḍāhib al-adabiyya ladà al-garb* (Las corrientes literarias en Occidente), Maṣṣurat itḥād al-kuttāb, Dimašq, 2000, pp. 135-136.

¹²³ VV. AA. *Historia de la literatura*, Santillana Educación, Madrid, 2004, p. 143.

¹²⁴ Laureano Bonet, “Introducción: Galdós, crítico literario”, introducción a: Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, cit., p. 20.

¹²⁵ ‘Abdel-Rāziq Al-Aṣṣfar, *Al-maḍāhib al-adabiyya ladà al-garb*, cit., pp. 134-135.

angustias frente a la realidad objetiva. b) es de particular importancia mencionar el progreso científico, los grandes logros y descubrimientos en los campos científicos como la biología, las ciencias naturales, la genética, los estudios empíricos y sociales, la tendencia positivista en la filosofía, etc. c) el interés por todas las clases sociales, incluyéndose la clase media y las capas más pobres de la sociedad y no limitarse a la nobleza, a la aristocracia o a los grandes burgueses. El realismo es una tendencia hacia el hombre personificado, no el generalizado como se hacía en el clasicismo. Es una vuelta fidedigna en la pintura y la representación de la realidad individual y social.

Predominaba el romanticismo, hecho por el cual Gustave Courbet y sus amigos creyeron que ellos mismos fueron los primeros que lograron transmutar la realidad a los cuadros de los pintores y a las páginas de los novelistas. La historia del nacimiento del realismo comienza cuando la exposición de París de 1855 se negó a colgar los cuadros de Courbet. Es entonces cuando erigió su propio «Pabellón del Realismo» y comenzó a divulgar el movimiento realista a escala internacional. Todo esto suscitó el levantamiento de la problemática que los artistas y escritores debatían hace años en sus debates teóricos: las ideas de cómo expresar sus opiniones acerca de la creación artística y su relación con sus vidas y la realidad en que viven, así como su política antigubernamental en aquel tiempo. Esta visión se consideraba como una revolución artística contra el clasicismo acusado por la solidez y contra el romanticismo por su demasiada inmersión en imaginación e idealismo. En este contexto apareció el realismo como una nueva teoría en el arte. La teorización de los principios de este movimiento fue lograda por dos escritores: Champfleury y Duranty.¹²⁶ Laylā ‘Anān subraya que, revisando los artículos de Champfleury y Duranty, se puede deducir los principios de este movimiento: la época del estilismo ya se acabó; el primer y el último compromiso del artista —pintor o escritor— es la observación de la verdad, que está delante de sus ojos en la vida cotidiana, a pesar de su simple o desdeñable papel; hay que incluir todos sectores, pues no hay nada carente de importancia; el artista debe presentar un arte social, un arte como resultado de una minuciosa observación y no como una expresión de lo que gira en la imaginación que no tiene nada que ver con la realidad objetiva. A fin de cuentas, es necesario transmutar lo que se ve en a la luz del día y rechazar lo que gira en la imaginación del artista encerrado en su celda; el artista debe retratar todo lo que está fuera de sus sueños y sentimientos propios y, por consiguiente, el estilo debe

¹²⁶ Harry Levin, *El realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)*, cit., p. 91; Laylā ‘Anān, *Al-waqi‘iyya fī al-adab al-firinsī* (El realismo en la literatura francesa), Dār al-ma‘ārif, al-Qāhira, 1984, pp. 28-29.

transmitir esta realidad fidedignamente.¹²⁷ En resumen, “en estos escritos se formula un definido credo literario centralizado alrededor de unas cuantas ideas sencillas. El arte debe dar una representación exacta del mundo real: por tanto debe estudiar la vida y las costumbres contemporáneas por medio de la observación meticulosa y el análisis cuidadoso. Debe hacer esto desapasionada, impersonal y objetivamente.”¹²⁸

Durante esta época tan importante en la historia de la literatura aparecieron varias obras matizadas por tener aspectos enteramente realistas. Pues, en la segunda mitad de la década de 1850 surgen obras importantes en la configuración de la tendencia realista. Edmond Duranty funda la revista *Réalisme* en 1856. En 1857 Champfleury publica un volumen titulado *Le Réalisme* en el que teoriza sobre el movimiento realista. En 1856 Gustave Flaubert empieza la publicación de *Madame Bovary* en la *Revue de Paris*. En 1859 aparece *El origen de las especies* de Charles Darwin, un libro que influye profundamente en la sociedad y el pensamiento modernos en Occidente.¹²⁹

En *Al-waqi‘iya fi al-adab al-firinsī* (El realismo en la literatura francesa), Laylā ‘Anān subraya que “el uso de la palabra *Réalisme* fue por primera vez con el pintor Gustave Courbet, quien la escribió en 1855 teniendo en consideración entonces un sentido concreto y nuevo que se refiere a una teoría artística. Esta teoría se consideraba revolucionaria. La palabra en sí no fue nueva, aunque está modernizada, puesto que el término «realismo» apareció en 1803 y el adjetivo «realista» fue conocido desde hace más de dos siglos de esta fecha.”¹³⁰ La concepción del realismo que empleó Courbet para su nueva teoría y para sus cuadros a mediados del siglo XIX, fue según Laylā ‘Anān, una concepción moderna en el siglo XIX. En la *Historia del arte*, se afirma que en 1846 Gustave Courbet “con su amigo el crítico Champfleury, y con otro gran amigo suyo, Max Bouchan, después de haber discutido los errores de los románticos y de los clasicistas decidió alzar el pendón de una nueva escuela, para la que encontró el nombre de Arte Realista.”¹³¹ Por ello, nos limitamos en esta parte a abordar la noción del realismo decimonónico sin penetrarnos tan demasiado en los intentos de representar la realidad realizados antes del siglo XIX. Solamente queremos dejar constancia de que dicha representación de la realidad no fue nacida en el siglo XIX, sino que fue ejercida a lo largo de todos los tiempos. Como acabamos de mencionar, desde Aristóteles la

¹²⁷ Laylā ‘Anān, *Al-waqi‘iya fi al-adab al-firinsī*, cit., pp. 29-30.

¹²⁸ René Wellek, *Conceptos de la crítica literaria*, cit., p. 173.

¹²⁹ *Enciclopedia Británica*, 2004, Ultimate Reference Suite DVD.

¹³⁰ Laylā ‘Anān, *Al-waqi‘iya fi al-adab al-firinsī*, cit., p. 4.

¹³¹ VV. AA. *Historia del arte: El realismo. El impresionismo*, tomo 15, Editorial Salvat, Madrid, 2006, p. 23.

misión del arte residió en imitar la acción humana y los diferentes fenómenos de la naturaleza.

Es oportuno hablar de las características del realismo porque en este estudio abordamos la representación de la realidad en la obra de Pérez Galdós y de Yaḥyà Ḥaqqī y, por consiguiente, tratamos de poner de relieve la concepción del realismo, sus características y definiciones y cómo cada uno de ambos escritores lo ha recibido y lo ha aplicado en su producción literaria. Esta idea surge de nuestra convicción de que siempre la teoría y la práctica tienen que aparecer juntas. Son varios los críticos que se han ocupado de resaltar los rasgos del realismo y han mostrado las preocupaciones básicas del escritor realista.

Para hablar de las características del realismo y los elementos que el escritor realista debe tener para representar la realidad, trataremos en las siguientes líneas de exponer una visión comprehensiva de las cualidades de esta tendencia, contándonos con varias opiniones de algunos críticos¹³² que se han interesado por el tema.

- De entre estas cualidades destaca la imitación al método científico, una imitación en la cual el escritor aplica el método experimental, intentando que su obra refleje la realidad social de manera exacta y objetiva. Por lo tanto, los sentimientos y sensaciones del autor quedan alejados y al margen de la obra. El descenso a la realidad natural y social, es decir, relacionarse con el hombre en su ambiente y su interacción con la atmósfera circundante, natural y social. De ahí el escritor realista saca sus temas, incidentes, personajes y todos los detalles. Se acerca al ser humano y se aleja del idealismo y las imaginaciones. Todo lo que le preocupa son las cosas reales que la gente vive. Siempre la «gente» o el «hombre» en la literatura realista pretende decir la persona que tiene una existencia real y verdadera, no la persona ideal, general y abstracta patente en la

¹³² Hemos contado con los siguientes libros para hablar de las características del realismo: ‘Abdel-Rāziq Al-Aṣṣfar, *Al-maḍāhib al-adabiyya ladā al-garb*, cit., pp. 138-143; Muḥammad Ḥasan ‘Abd-Allah, *Al-waqi‘iyya fī al-riwāya al-‘arabiyya* (El realismo en la novela árabe), al-hay’a al-miṣriyya al-āmma lil-kitab, al-Qahira, 2005, p. 145-148; Fernando Lázaro Carreter, *El realismo como concepto crítico-literario*, Cultura hispánica, Madrid, 1969, pp. 1-24; Tomás Albaladejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, cit., pp. 58 y ss. y 95 y ss.; Tomás Albaladejo Mayordomo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit.; VV. AA. *Historia de la literatura*, cit., pp. 143-144; Laylā ‘Anān, *Al-waqi‘iyya fī al-adab al-firinsī*, cit., pp. 6-7, 10, 31; Muḥammad Gunaymī Hilāl, *al-Adab al-muqāran*, cit., p. 370; Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, cit., pp. 224-227; René Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, cit., p. 190; María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas perspectivas*, cit., p. 43; Ṣalāḥ Faḍl, *Manḥay al-waqi‘iyya fī al-ibdā‘ al-adabī* (El realismo en la creación literaria), Dār al-ma‘ārif, al-Qāhira, 1980, pp. 11-34.

literatura clásica. Tampoco lo es la persona aislada y huida de la sociedad que fue el eje de la literatura romántica. El hombre del realismo es aquel individuo en su trato e interacción con la sociedad y la historia.

- El individuo en la tendencia realista puede representar un tipo o una clase, un tipo que incluye todos los individuos de la misma índole. Y la sociedad se compone de muchos modelos como el feudal, el capitalista, el obrero, el campesino, el burgués, el comerciante, el usurero, etc. Los realistas trataron de pintar y crear todos estos modelos, no de la imaginación, sino de la realidad. El realismo se alejó del mundo sobrenatural como los genios, los espíritus, los ángeles, etc. Lo que importa en el realismo es el hombre de carne y hueso, con instintos, sentimientos, necesidades, ambiciones, dolores, alegrías, relacionado con la tierra y lo que le rodea de gentes y circunstancias objetivas. El realismo se sumerge en todas las clases sociales: refleja los obreros, los campesinos, los propietarios, los comerciantes, los usureros, los ladrones, los mendigos, los estafadores, los criminales, los gobernantes, los científicos, los artistas, las mujeres, los niños, etc.

- Cabe referirse a dos cosas importantes para el realismo. La primera consiste en prestar atención a los detalles y pormenores minuciosos y secundarios e, incluso, triviales relacionados con la descripción de los gestos, las voces, la indumentaria, los colores, los movimientos, etc. para retratar la realidad como si estuviera presente ante los ojos del lector. La segunda cosa es la concentración en los aspectos pasivos de la sociedad como los corruptos morales, la explotación, la injusticia, la criminalidad, la adicción, etc., por lo que el escritor realista fue llamado por algunos como un pesimista. Pero, como vamos a ver en la opinión de Stendhal en su definición de la novela, no se trata de ningún pesimismo, sino es la fiel observación y la exposición de todos los aspectos de la vida y tratar de encontrar soluciones para sus problemas.

- Así, también es importante en esta tendencia la neutralidad del autor. O sea, tiene que exponer y analizar las cosas objetivamente y no según sus creencias y sus actitudes políticas, religiosas, ideológicas o temperamentales. La aspiración de los realistas reside en la impersonalidad y el alejamiento de la subjetividad, característica del arte romántico. Es oportuno advertir que la neutralidad del autor no contradice su actitud parcial o partidaria de ideas concretas. Pues la obra realista puede reflejar objetivamente la realidad y, al mismo tiempo, las opiniones del autor que la critican.

- El análisis o la búsqueda de las causas, motivos y consecuencias. El escritor realista busca los motivos del problema para llegar con el lector a las leyes que mueven la sociedad, sean económicas, políticas o religiosas.
- La belleza de la reproducción, o sea, el uso de los factores básicos y las técnicas artísticas del arte novelístico como la introducción, la presentación de los personajes, las escenas, la habilidad de la narración y los diálogos, la movilidad, la trama, etc.
- El empleo de un lenguaje claro, carente de artificiosidad, por una parte, y, por otra, de la bajeza y trivialidad. Es decir, hay que seguir las reglas de lenguaje, pero con flexibilidad y tolerancia cuando aborda las clases populares ajenas de la ciencia y la cultura. Entonces, el escritor se ve obligado a utilizar las expresiones, vocablos, refranes y la forma de hablar de estas clases.
- Las descripciones desempeñan una función documental y didáctica. Las descripciones añaden información sobre el lugar y sus habitantes.
- El estilo del realismo se caracteriza por su sobriedad. Su estilo es sobrio y sencillo, sin complicaciones formales. El escritor realista, como el científico, busca ante todo la claridad y la exactitud. Sin embargo, esta sencillez aparente no debe atribuirse al descuido o a la espontaneidad. La obra realista, tiene que ser con frecuencia fruto de una intensa depuración. Así, Flaubert, por ejemplo, repasaba sus obras, una y otra vez y, a veces, dedicaba días enteros a pulir un solo párrafo. También no debemos terminar estas líneas sin mencionar que Galdós y Ḥaqqī se caracterizaron por su precisión y exactitud estilística, por lo que, a veces, repetían una frase varias veces para asegurarse de que está en su adecuado lugar y, por consiguiente, da el sentido que ellos quieren comunicar. Este empeño del escritor canario de repetir una frase varias veces para llegar a la expresión exacta en su apropiado lugar “demuestra una vez más lo cuidadoso que era Galdós en escoger palabras y en organizar su narración.”¹³³ Asimismo, la crítica ha advertido este punto en la novelística del escritor egipcio que repetía, a veces, la escritura de una sola frase, que se compone de una línea y media, treinta y cinco veces hasta asegurarse de que ha salido perfecta. Es probable que esta exactitud sea la causa

¹³³ Rodolfo Cardona, “El manuscrito de *Doña Perfecta*: una descripción preliminar”, en *Anales galdosianos*, The University of Texas, Austin, Año XI, 1976, 11.

principal de producir pocas obras, pero son excelentes.¹³⁴ El propio Ḥaqqī dice al respecto:

“Es probable que yo escriba una frase treinta o cuarenta veces hasta llegar a un apropiado significado que el contexto requiere.”¹³⁵

A pesar de las continuas llamadas de objetividad en la literatura realista, el arte novelístico debe incluir elementos idealistas. Fernando Lázaro Carreter, en “El realismo como concepto crítico-literario”, afirma que “el verdadero *realismo* no es posible sin una dosis de *idealismo*.”¹³⁶ Según los matices objetivos o ficcionales en el texto literario, Tomás Albaladejo construyó su teoría sobre los modelos de mundos posibles. Éste diferencia entre tres modelos, según la concordancia entre el texto y el conjunto referencial. Aunque el autor de la *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* designa el *tipo II* para el modelo de mundo “ficcional verosímil”, no lo excluye del realismo. Este modelo de mundo, a pesar de que sus “reglas no son las del mundo real objetivo, [...] están construidas de acuerdo con éstas.”¹³⁷ A fin de cuentas, la definición del realismo se basa en la fidelidad del texto literario a las estructuras del conjunto referencial que transmite poéticamente.

El realismo literario recibió muchos debates en los que los escritores o los críticos literarios ponen de relieve sus perspectivas acerca del concepto de este término. Por lo tanto, nos parece conveniente abordar las definiciones que ellos han presentado. Homero, que vivió en el siglo VIII a. de J. C., ve la existencia de “dos puertas para los leves sueños: una, construida de cuerno; y otra de marfil. Los que vienen por el bruñido marfil nos engañan trayéndonos palabras sin efecto; y los que salen por el pulimentado cuerno anuncian, al mortal que lo ve, cosas que realmente han de verificarse.”¹³⁸ Son dos vías o dos maneras para hablar de la realidad y reflejarla en la obra literaria: la primera es acercarse a la realidad, observarla y transmutarla en la obra literaria,

¹³⁴ Yūsuf Al-Šārūnī, *Udabā' wa-mufakirūn*, cit., p. 86.

¹³⁵ Yaḥyā Ḥaqqī, “Ašṣān ‘udw muntasib. Sīra dātiyya” en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 45.

¹³⁶ Fernando Lázaro Carreter, *El realismo como concepto crítico-literario*, Cultura hispánica, Madrid, 1969, p. 3.

¹³⁷ Tomás Albaladejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, cit., p. 58. Es importante también tomar en consideración las palabras que el autor ha dicho en otro libro a este respecto. Tomás Albaladejo afirma que existen otros elementos como los sueños, los deseos, los temores, los productos de la imaginación, etc., que forman parte de la realidad. “La realidad es el conjunto de seres, estados, procesos, acciones e ideas que existen y, por tanto, están verdaderamente presentes en el mundo objetivo, revirtiendo sobre sí en su existencia.” (Tomás Albaladejo Mayordomo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., p. 47.)

¹³⁸ Homero, *Odisea*, traducción de Luis Segalá y Estalella, Editorial Espasa Calpe, vigésima octava edición, Madrid, 2000, pp. 387-388.

partiendo de cosas y personas que realmente han de verificarse. Es la ventana realista de la cual se puede asomar viendo la realidad y sus verdaderos componentes. La segunda forma de abordar la realidad reside en tratarla desde las torres de marfil que simplemente refleja palabras no coincidentes con la realidad, palabras sin efecto como dice Homero. Harry Levin, a este respecto, subraya que “con la decadencia del romanticismo, se nos deja inferir que la puerta (se refiere a la puerta de marfil) se está cerrando. Con el advenimiento del realismo la puerta de cuerno se abre más que nunca, y deja salir sus verdades más portentosas.”¹³⁹ Según René Wellek, “en la *Critique of Judgment* (1790), Kant habla del «idealismo y el realismo de los fines naturales», y Schilling, en su primer ensayo “Von Ich in der Philosophie” define el realismo puro como «el que afirma la existencia del no-yo», pero Schiller y Friedrich Schlegel parecen ser los primeros en aplicar el término a la literatura. En 1798 Schiller se refiere a los franceses como «mejores realistas que idealistas».”¹⁴⁰ En *Rojo y Negro*, Stendhal esclarece su concepción acerca de la novela, una conceptualización mediante la cual se teoriza para la novela realista: “No olviden nuestros lectores que las novelas son espejos que pasean por la vía pública, que tan pronto reflejan el purísimo azul de cielo, como el cieno de los lodazales de la calle. Y si así es, ¿os atrevéis a acusar de inmoral al hombre que lleva el espejo en su canasto? ¡Porque su luna refleja el cieno, os revolvéis contra el espejo!, y mejor aún, al inspector de limpieza que consiente el lodazal.”¹⁴¹ Stendhal en sus palabras deja constancia de que el papel del novelista no es más que un buen observador que recoge minuciosamente lo que está en la realidad objetiva, tanto lo bueno como lo malo. El lector, por su parte, no debe acusar al novelista por la inmoralidad porque éste no crea una realidad llena de materiales inexistentes, sino imita una realidad repleta de los elementos de los que él habla.

Es de particular importancia referirnos a la concepción del término «Realismo». Precizando lo que quiere decir este término, cabe mencionar que la existencia de las cosas en la realidad circundante y fuera del pensamiento imaginativo es la caracterización fundamental de este término. El realismo “supone el intento por describir el comportamiento humano y su entorno, o por representar figuras y objetos tal y como actúan o aparecen en la vida cotidiana.” Reproducir lo que existe en la realidad en la obra artística y reflejar el pálpito de la vida cotidiana en la misma es lo que llamamos realismo. Por ello, leyendo las palabras de José Selgas con respecto a la obra

¹³⁹ Harry Levin, *El realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)*, cit., p. 68.

¹⁴⁰ René Wellek, *Conceptos de la crítica literaria*, cit., pp. 171-172.

¹⁴¹ Stendhal, *Rojo y negro*, Introducción de Guillermo Suazo Pascual, Editorial Edaf, 7ª edición, Madrid, 2006, p. 493.

literaria, queda muy obvio que la representación de la realidad reside en copiarla como es y evitar la imaginación que plantea la creación de elementos no existentes en su torno. José Selgas declara con palabras muy semejantes a las de Fernán Caballero: “Yo no soy un novelista, soy más bien un historiador. Yo no invento ni la sociedad que pinto, ni los personajes que describo, ni los sucesos que relato; los tomo, los veo, los dibujo, como los encuentro. [...] No soy un escritor, sino un escribiente; en vez de imaginar, observo; en vez de crear, copio.”¹⁴² Escribiente y no escritor porque solamente escribe o copia lo que le dicta la realidad, evitando que la imaginación funcione e invente cosas y personajes que no existen en la verdadera realidad. Fue esta la primera concepción que nos ha presentado José Seglas. Nos parece que esta concepción muy cercana a la de Platón, en la cual acepta la imitación como copia fidedigna del mundo exterior. Asimismo, nos parece que la pintura de la sociedad de esta forma resulta muy seca y carente de la creatividad de la que el novelista debe armarse.

También es oportuno mencionar la definición que Rubén Benítez nos ha ofrecido acerca de este término. Según él, el realismo puede ser definido como el “intento de reflejar la realidad tal como es y no como debería ser, según la distinción aristotélica entre lo icástico y lo fantástico.”¹⁴³ Rubén Benítez habla de la reproducción de las cosas existentes realmente en el entorno del novelista, y no las que él desea suceder. Por ello, nos encontramos ante dos tipos de realismo que el novelista puede exponer en su obra literaria. El primero es el referido ya por Benítez y el segundo es el que la crítica pretendió llamar “el *realismo idealizante*”. Este último fue creado, según Felipe Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, por Juan Valera, que “crea una novela realista e idealizante” cuyo objetivo es renunciar a la representación puntual y compleja de la vida social. Sus primeras obras, de *Pepita Jiménez* (1874) a *Doña Luz* (1879), muestran la preocupación del novelista por el análisis psicológico de los personajes y la evocación de una naturaleza idílica que sólo existía en los recuerdos de su infancia cordobesa.¹⁴⁴

Es importante, en este contexto, referir a la distinción que establece Darío Villanueva entre dos formas de realismo: “el realismo genético” que pretende reproducir con puntualidad y exactitud el mundo exterior de forma radicalmente literal como mera reproducción fotográfica, tal como lo ha definido Rubén Benítez, y, como

¹⁴² José Selgas, *El ángel de la guarda, Cuadros copiados del natural* (1875), citado por Mariano Baquero Goyanes, “La novela española en la segunda mitad del siglo XIX”, en Guillermo Díaz Plaja, *Historia general de las literaturas hispánicas*, tomo V, editorial Vergara, Barcelona, 1969, p. 76.

¹⁴³ Rubén Benítez, *La literatura española en las obras de Galdós*, cit., 257.

¹⁴⁴ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, cit., p. 246.

opuesto al realismo genético anterior, “el realismo formal o inmanente” que no aspira a transcribir la realidad, sino a construir una obra de arte, internamente coherente, que utiliza como material lo que rodea al creador. Villanueva presenta a Gustave Flaubert como el primer escritor que tomó conciencia plena del realismo formal e inmanente.¹⁴⁵

Abordar estos diferentes tipos de realismo nos parece oportuno porque más adelante, cuando hablamos de ambos escritores y su manera en la aplicación de este término, el conocimiento de estos tipos nos servirá a entender la concepción que tenía cada uno del movimiento literario. Además, nuestro objetivo es conocer lo que pretende decir este término según las diferentes opiniones para demostrar que los intentos de nuestros dos escritores se basaban en la teoría y no se producían sin orientaciones metodológicas.

Referente a los medios apropiados para producir dicha impresión realista, Harry Levin afirma que “cuando llamamos realista a un libro, queremos decir que está relativamente libre de artificiosidades librescas; nos convence, mientras que otros libros más tradicionales no lo consiguen. Nos ofrece [...] no del todo las cosas reales, sino cosas que parecen más reales ofrecidas por otros.”¹⁴⁶ Evitar la artificiosidad en la narración quiere decir ofrecer una descripción objetiva conforme con la realidad. Cuando se contempla la realidad de la sociedad y sus costumbres con objetividad desapasionada, afán analítico y precisión científica y, por consiguiente, se realiza la representación de este mundo real en la producción literaria, es entonces el momento de hacer una literatura realista. En esta ocasión, es conveniente referirnos a la significativa definición de René Wellek que afirma que el realismo es:

“la representación objetiva de la realidad social contemporánea. [...] Esta definición rechaza lo fantástico, lo que se asemeja a un cuento de hadas, lo alegórico y lo simbólico, lo altamente estilizado, lo puramente abstracto y decorativo. Esto significa que no queremos ningún mito, ningún *Maerchen*, ningún mundo de sueños. Implica también un rechazo de lo improbable, del puro azar, y de los sucesos extraordinarios dado que, evidentemente, la realidad es concebida, en esa época, a pesar de todas las diferencias locales y personales, como el ordenado mundo de la ciencia del siglo XIX; un mundo de causa y efecto, un mundo sin milagros, sin transcendencia, aun si el término «realidad» es también un término de inclusión: lo feo, lo repugnante, lo bajo son temas legítimos para el arte. Los temas tabúes, tales como el sexo y la muerte (siempre fueron permitidos el amor y la muerte), son admitidos, ahora, en el arte.”¹⁴⁷

¹⁴⁵ Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Instituto de España-Espasa-Calpe, Madrid, 1992, pp. 59 y 68.

¹⁴⁶ Harry Levin, *El realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)*, cit., p. 88.

¹⁴⁷ René Wellek, *Conceptos de la crítica literaria*, cit., pp. 181-182.

En este mismo sentido, Erich Auerbach subraya que el realismo no se limita a reproducir los hechos externos, sino la realidad total, social, política, económica y cultural en constante cambio. Para él, todo personaje, cualquiera que sea su carácter y posición social, y todo episodio, tanto fabuloso como de alta política, o limitado a lo doméstico, puede ser tratado por el arte imitativo.¹⁴⁸ La aspiración del texto realista, entonces, es la de contener un mundo entero o, mejor dicho la de ofrecer una impresión de totalidad, la de encarnar una idea principal y que alrededor de ésta se organice la galaxia de ideas o realidades imaginarias adyacentes y diversas.¹⁴⁹ La inmersión en la realidad y la observación minuciosa de todos sus detalles son dignas de hacer girar toda la obra realista en torno a la sociedad reflejando sus características políticas, económicas o sociales.

En el proceso de aclaración de los esfuerzos realizados para demostrar la manera con la que los novelistas realistas concebían este término literario, nos encontramos ante la obligación de exponer las siguientes definiciones de uno de los escritores españoles decimonónicos y de otro escritor egipcio del siglo XX. Estas palabras representan la esencia de sus convicciones sobre el realismo y la representación de la realidad. El motivo de hacerlo es fundamentalmente pasar revista a la concepción de dicha tendencia en el tiempo y el país de nuestros dos escritores objeto de trabajo, Galdós y Ḥaqqī. En primer lugar, abordamos la opinión de Leopoldo Alas Clarín en la que afirma que el “semejar la realidad” es “el supremo mérito de la obra literaria”¹⁵⁰ y que el elemento de la realidad en el arte debe ser “arrancado de la vida misma.”¹⁵¹ Está claro que el valor de las obras literarias, para Clarín, reside en su imitación de la realidad, una mimesis basada completamente en las verdades existentes en la naturaleza. Así también convendría en esta ocasión ofrecer una definición del realismo de uno de los escritores egipcios coetáneo a Ḥaqqī. Así, por ejemplo, Tawfīq Al-Ḥakīm, en su conversación con Fu’ād Dawāra, afirma que “la obra de arte digna de estimación es aquella obra distinguida artísticamente al tiempo que útil humana y socialmente.” Una afirmación que inspira la necesidad de que siempre la literatura debe ser ligada a la sociedad. Para Al-Ḥakīm, todo autor debe asumir su responsabilidad hacia su época y su sociedad. Por

¹⁴⁸ Erich Auerbach, *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura*, traducción de Villanueva y E. Ímaz, 6ª edición, Fondo de cultura Económica, México, 1996, pp. 31-54.

¹⁴⁹ María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas perspectivas*, cit., p. 97.

¹⁵⁰ Leopoldo Alas Clarín, *La literatura en 1881*, edición de Alfredo de Carlos Hierro, Madrid, 1882, p. 198.

¹⁵¹ Leopoldo Alas Clarín, *Solos de Clarín*, prólogo de José Echegaray, Alianza Editorial, Madrid, 1971, p. 135.

eso, dice que “mis obras son mis gritos que expresan mi existencia y la de todo el universo que me envuelve.”¹⁵² Es de particular importancia mencionar la concepción de Naʿyīb Maḥfūz, otro coetáneo de Ḥaqqī y uno de los escritores más importantes en el renacimiento de la literatura árabe moderna. Naʿyīb Maḥfūz en su conversación nos ofrece una definición muy parecida a la de Stendhal en su *Rojo y Negro*. Dice el escritor de *Los hijos de nuestro barrio* que “la pintura del color negro no significa el llamamiento a la pasividad. Pues la obra artística es una cosa y su influencia en el alma es otra. La literatura puede estar en su más alto grado de negrura y pesimismo, pero su objetivo es sobrepasar esta negrura y este pesimismo.”¹⁵³ Nos recuerda esto con lo que ha dicho Stendhal sobre la novela y su función como espejo que pasea por el camino para reflejar todo, incluso el lodazal que está en las calles. La culpa no tiene el escritor, pues no podemos calificarle con la inmoralidad, en terminología de Stendhal, o con el pesimismo, en términos de Maḥfūz. Este lodazal o negrura existen, de hecho, en la sociedad y la tarea fundamental del escritor es reflejarlos.

Esta introducción teórica sobre el realismo, su antigüedad, definiciones, características, etc., era necesaria para hablar de la concepción de esta tendencia y cómo fue aplicada en las obras de los escritores objeto de trabajo, Galdós y Ḥaqqī. Pérez Galdós y Yahyà Ḥaqqī fueron reconocidos por la crítica y por los lectores como escritores realistas, comprometidos con reflejar los problemas sociales que padecían sus respectivas patrias. Leopoldo Alas clarín, a este respecto, afirma que Galdós “es el primer novelista de verdad, entre los modernos, que ha sacado de la Corte de España un venero de observación y de materia romanesca, en el sentido propiamente realista, como tantos otros han sacado de París, por ejemplo. Es el primero y hasta ahora el único.”¹⁵⁴ Por otra parte, Ḥaqqī fue considerado como el primer pionero del realismo en la literatura árabe moderna.¹⁵⁵ Los principios del credo realista de Galdós —utilizando la terminología de Gustavo Correa— quedan bien definidos en sus “observaciones sobre la novela contemporánea en España.” Según los cimientos que el autor canario ha puesto en este artículo se orienta su obra literaria, que sale basada en la pura observación de la realidad y sus elementos.¹⁵⁶ Pérez Galdós, como Stendhal, ha considerado la novela de

¹⁵² Fuʿād Dawāra, *ʿAšrat udabāʾ yataḥadaṭūn*, cit., pp. 47-49 y 62.

¹⁵³ *Ibidem.*, p. 388.

¹⁵⁴ Leopoldo Alas Clarín, *Galdós, novelista*, cit., p. 18.

¹⁵⁵ Nāʿyī Naʿyīb, *Yahyà Ḥaqqī wa-ḡīl al-hanīn al-ḥaḍārī*, cit., p. 69.

¹⁵⁶ Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Gredos, Madrid, 1977, p. 16.

verdad como “espejo fiel de la sociedad en que vivimos,”¹⁵⁷ una concepción que no la encontramos alejada de la del escritor egipcio, ya que Yaḥyà Ḥaqqī “buscaba la verdad con su suciedad sin esmerirla o limpiarla”,¹⁵⁸ considerando la novela como una verdadera exposición de la sociedad, en la que la vida debe ser retratada tal como es.¹⁵⁹ Representar las cosas, las personas, los caracteres, el habla de la gente, la forma de hablar, actuar o reaccionar, en suma toda la sociedad circundante con todos sus aspectos como Dios ha creado encuentran lugar en la obra de Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī. En el capítulo primero de esta misma sección nos hemos referido a la opinión de Pedro Martínez Montávez, cuando hablaba del realismo de Yaḥyà Ḥaqqī, y no encontramos otra ocasión más oportuna que ésta en la cual volvemos a mencionar las mismas palabras del arabista español. Martínez Montávez ha afirmado que toda la obra de Yaḥyà Ḥaqqī “queda transida de un mágico realismo poético como puede ocurrir, por ejemplo, en la novelística de Dickens —con quien a menudo se le ha comparado— o en la de nuestro Galdós.”¹⁶⁰

De una parte, Pérez Galdós se refiere a que el realismo o el naturalismo sigue “la soberana ley de la naturaleza y del alma, representando cosas y personas, caracteres y lugares como Dios los ha hecho.”¹⁶¹ Esta representación a que se refiere Galdós ha convertido la novela en una “imagen de la vida” tal como lo ha declarado Pérez Galdós cuando hablaba de “la sociedad presente como materia novelable.” Y, según decía Clarín, el mejor arte deriva “de la verdad mejor copiada, la imitación más fiel del mundo.”¹⁶² De otra parte, Ḥaqqī nos ofrece una definición muy parecida a la del escritor español subrayando que “el deber del escritor y el artista es presentar el arte desde la dimensión de su conformidad con la naturaleza. El arte debe estar independiente y liberado de cualquier tipo de restricciones. La tarea del arte no es solamente la pintura de la belleza y el perfeccionamiento, sino que en muchos casos radica en la pintura de los defectos de la naturaleza y las deficiencias de la sociedad humana.”¹⁶³

Como se queda claro, el punto de partida de Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī en su conceptualización acerca del arte novelístico y lo que debe reflejar es muy parecido.

¹⁵⁷ Benito Pérez Galdós, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” en *Ensayos de crítica literaria*, cit., p. 124.

¹⁵⁸ Ṣalāḥ Ma’āṭī, *Waṣiyyat ṣāḥib al-qindil*, cit., p. 86.

¹⁵⁹ Miriam Cooke, *Yaḥyà Ḥaqqī: taṣrīḥ mufakkir miṣrī*, cit., p. 178.

¹⁶⁰ Pedro Martínez Montávez, *Siete cuentistas egipcios contemporáneos*, cit., p. 25.

¹⁶¹ Benito Pérez Galdós, “Leopoldo Alas Clarín”, en *Ensayos de crítica literaria*, cit., p. 248.

¹⁶² Leopoldo Alas, *Palique*, librería de Victoriano Suárez, Madrid, 1893, p. 11.

¹⁶³ Yaḥyà Ḥaqqī, *Faṣṣa al-qisṣa al-miṣriyya*, cit., p. 116.

Pues, en sus definiciones anteriormente mencionadas, apreciamos que el credo realista de ambos escritores es delimitado por la representación de las cosas, las personas y lugares como Dios los ha hecho, reflejar la imagen de la vida o convertir la novela en una copia conforme a la realidad retratando en ella tanto los defectos como los perfeccionamientos del hombre y la naturaleza.

Es necesario, hablando del realismo de ambos escritores, detenernos ante la materia prima de la cual se componen sus obras literarias. Repasando las declaraciones de Pérez Galdós o de Yaḥyà Ḥaqqī sobre la materia prima de la obra literaria vamos a apreciar la repetición de ciertas palabras que indican su adhesión a la realidad objetiva en que ellos mismos han vivido o han tenido experiencias. En sus declaraciones se repetían palabras como “observar”, “calles”, “sociedad”, “vida”, “realidad” y “verdad”. Estas palabras, según Francisco Caudet, “estaban ausentes de la escritura romántico-folletinesca” y, por ello, “su empleo definía la concepción que empezaba a tener el realismo.”¹⁶⁴ He aquí las palabras del escritor español que interpretan su interés por la observación de la sociedad y todo lo que emana en ella de objetos físicos y espirituales:

“Es necesario, á mi modo de ver, si se trata de hacer una revista de Madrid, empezar por las calles; observar primero la fisonomía material del pueblo. Es necesario retratar físicamente el individuo, trazar la cara enlodada, tortuosa, virulenta de este figurón que llaman Madrid; después podéis entrar. Su espíritu, sus costumbres se presentarán después más fácilmente á vuestra investigación.”¹⁶⁵

Yaḥyà Ḥaqqī, por otro lado, declara que “no existiría progreso, si no nos despertáramos de los sueños y no dejáramos de humillarnos. Es necesario enfrentarnos con la realidad tal como es, no como la falsificamos. Hay que dirigirse al pueblo en el campo, no solamente para romper el monopolio cultural de la capital, sino también para descubrir los talentos escondidos que nuestra tierra capaz de ofrecer. Hay que mover los mutuos dares y tomares entre los hijos de El Cairo y los de las regiones por el bien de todos.”¹⁶⁶ Esta realidad que Ḥaqqī nos invita a enfrentar es la realidad objetiva con todos sus aspectos. Él mismo, hablando del uso del lenguaje coloquial y su empeño de emplearlo en la obra literaria, subraya que dicho empeño brota de su “aspiración a que la literatura sea fidedigna en su expresión de la sociedad.”¹⁶⁷ El supremo deseo del

¹⁶⁴ Francisco Caudet, “En busca de la novela”, en: Francisco Caudet y José María Martínez Cachero, *Pérez Galdós y Clarín*, cit., p. 33.

¹⁶⁵ Benito Pérez Galdós, “En la calle”, en: Leo J. Hoar JR., *Benito Pérez Galdós y la Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, Ínsula, Madrid, 1968, p. 257.

¹⁶⁶ Yaḥyà Ḥaqqī, “Ahdāf al-‘amal al-ṭaqāfi” (Objetivos del trabajo cultural), en *Humūm ṭaqāfiyya* (Preocupaciones culturales), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1986, p. 38.

¹⁶⁷ Yaḥyà Ḥaqqī, “Aṣṣān ‘udw muntasib. Sīra ḍātiyya” en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 19.

escritor egipcio fue pintar el ambiente circundante tal como es y, para lograrlo, expresaba su necesidad de “investigar” la vida y la realidad, acumular “las observaciones y documentaciones”, así como “estudiar los secretos del alma y la naturaleza humana, los secretos del ambiguo corazón humano, el desarrollo social y moral y, por último, los factores de la civilización, el ambiente y la herencia.”¹⁶⁸

En suma, cabe resaltar, en un primer momento, el primer elemento indispensable para representar la realidad: la detenida observación del contorno y el interés de ambos por reflejar este circuito con todos sus objetos, tanto materiales como no materiales. La preocupación que les obsesionaba era, principalmente, retratar fielmente la imagen de la sociedad.

En este sentido, es digno de abordar la concepción de la obra literaria para cada uno de ellos. Pues tanto Galdós como Ḥaqqī conciben la obra literaria como imagen fiel de la vida, un espejo en el que se refleja todos los aspectos de la vida cotidiana. Mencionamos, en primer lugar, la declaración que ha hecho Pérez Galdós con respecto a la novela y el supuesto contenido que ésta tiene que ofrecer.

“Imagen de la vida es la novela y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea y el lenguaje que es la marca de la raza, y las viviendas que son el signo de la familia, y la vestidura que diseña los últimos trazos extremos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción.”¹⁶⁹

Los autores de *Las épocas de la literatura española* consideran a Pérez Galdós como el más notable de los novelistas decimonónicos, quien da a su discurso de ingreso en la Academia el título de “La sociedad presente como materia novelable.”¹⁷⁰ A nuestro parecer, es un título significativo que aclara la intención del autor en lo que respecta a la literatura: la materia prima de la cual tiene que ser hecha la novela es la sociedad contemporánea. La representación de esta sociedad no se limita a la reproducción de lo objetivo y material, sino que se ahonda más en las pasiones, las almas y lo espiritual de los caracteres. Lo pequeño y lo grande, incluso hasta el lenguaje hablado por éstos y la indumentaria para indicar su clase social, todo esto tiene que ser

¹⁶⁸ Nāyī Naḡīb, *Yahyà Ḥaqqī wa-ḡīl al-hanīn al-ḥaḍārī*, cit., p. 27.

¹⁶⁹ Benito Pérez Galdós, “La sociedad presente como materia novelable”, en *Ensayos de crítica literaria*, cit., p. 220.

¹⁷⁰ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, p. 223.

retratado en la novela. La insistencia en transubstanciar todo lo que palpita en la realidad circundante en una obra artística no exime al escritor de conservar la belleza formal de la obra, o sea, tiene que haber perfecto equilibrio entre la exactitud en la descripción y la belleza de la reproducción. Dicha imagen de lo que debe contener la novela de Galdós es confirmada años más tarde por Yahyà Ḥaqqī cuyo objetivo siempre:

“Se representaba en su compromiso de expresar la situación de los marginados y pobres que sufrían los cansancios y peripecias de la vida [...] Ḥaqqī quiso ser su portavoz y su patrocinador. ¿Quién presta su atención entonces al vulgo...? ¿Quién llama a registrar los pregones de los vendedores, siendo éstos como la más rica exposición de voces? ¿Quién va a interesar por el paisano y la paisana y confiesa su valor e influencia? [...] Es Yahyà Ḥaqqī, quien aprecia en estos sencillos el calor de la verdad, que la retórica, la filosofía o la artificiosidad no lo corrompieron.”¹⁷¹

El realismo de Ḥaqqī es un realismo en el que aparecen los aspectos físicos y espirituales de la sociedad en que vivía, matizando a sus personajes con un lenguaje que indica su origen y su clase social. El concepto de la novela en la primera época de su vida era una copia conforme a la realidad exterior y objetiva. Sayyid Ḥāmid Al-Nassāy corrobora esta concepción de Ḥaqqī acerca de la novela diciendo: “en la primera época de su vida sus cuadros y sus imágenes fueron una copia fiel de la realidad.”¹⁷² Yahyà Ḥaqqī define la novela y el supuesto contenido que ésta debe tener en las siguientes palabras:

“La suprema verdad es que la novela es un recipiente, y sea cual sea la convicción que tenemos sobre la necesidad de las concretas cualidades que la novela debe seguir, no debe estar lleno sino con un extracto rico de una cultura eminente, lo que indica la madurez mental, espiritual gustosa y sensiblemente. El problema no reside en que el diálogo de la novela se escribe en lengua coloquial o culta, sino que radica en la respuesta a una pregunta simple y abstrusa, al mismo tiempo: ¿Qué quiere decir para que el lector sienta la hondura, la, la belleza y la renovación.”¹⁷³

Ḥaqqī, según él mismo confiesa, está en deuda con los miembros de la Nueva Escuela que hizo muchos esfuerzos para que tuvieran una literatura original inspirada en su ser y escrita en un estilo liberado de la artificiosidad y vaguedad. Por lo tanto, Ḥaqqī en sus escritos se rebela contra los adornos retóricos e intenta crear nuevo estilo llamado “el estilo científico” cuyo principal objetivo es la exactitud, la profundidad y la

¹⁷¹ Nuha Yahyà Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Yahyà Ḥaqqī: dikrayāt maṭwiyya*, cit., pp. 7-9.

¹⁷² Sayyid Ḥāmid Al-Nassāy, “Yahyà Ḥaqqī, ‘itr al-aḥbāb” en *Yahyà Ḥaqqī al-ṧawhar al-iṣ‘ā‘ al-ṧil*, cit., p. 22.

¹⁷³ Yahyà Ḥaqqī, “Al-irhāb mamnū‘... wal-za‘al marfū‘” (El terrorismo es prohibido... y el enfado es suprimido) en *Ṭṣq al-kalima*, cit., p. 11.

veracidad. El estilo al que llama Ḥaqqī es un estilo científico caracterizado por exactitud, precisión y evidencia porque, para él, el vocablo es el recipiente del pensamiento. Además, no se puede conseguir la evidencia del pensamiento sino con dicho estilo científico y preciso.¹⁷⁴ En este sentido, también nos vemos obligados a mencionar las palabras de Ḥaqqī que esclarecen lo que pretende decir el escritor egipcio con la precisión de la expresión:

“Y el concepto de la precisión... la precisión del vocablo significa la elección de cada vocablo con exactitud para dar un concreto sentido, en el sentido de que no puedes eliminarlo, añadir otro vocablo con él, o sustituirlos por otro. Por ello, a veces escribo la frase treinta o cuarenta veces para llegar a la expresión adecuada que el significado requiere.”¹⁷⁵

En pocas palabras, tanto Galdós como Ḥaqqī se interesaban por el arte de la escritura literaria en su doble dimensión: el contenido y la forma. Pues, además de la atención que prestan al contenido de la obra literaria y su insistencia de que ésta tiene que reflejar la sociedad contemporánea en que vive el escritor con toda veracidad y exactitud descriptivas, tienen en consideración con mucho cuidado la belleza de la reproducción representada en el seguimiento de un estilo carente de artificiosidad y vaguedad, pero al mismo tiempo con exactitud de expresión.

Son dos elementos muy necesarios, como ya lo hemos señalado, que el escritor debe tener a la hora de representar la realidad: tener el conocimiento suficiente basado en meticulosa observación y la elección de los procedimientos apropiados para lograr hacerlo. La palabra “conocimiento” aquí quiere decir que el escritor realista se inspira en experiencias que él mismo ha observado en la realidad que pretende retratar. Después del proceso de la observación el autor registra los datos necesarios para su obra literaria. En cuanto al segundo punto, las técnicas y el estilo literario adecuado para la eficaz transubstanciación poética de la realidad tienen que ser bien dominados por el escritor realista. Contemplando estas dos bases necesarias para el escritor realista, encontramos que los autores objeto de estudio, Galdós y Ḥaqqī, reúnen entre el conocimiento de la realidad circundante de sus respectivos mundos y la habilidad del funcionamiento de sus medios estilísticos en servicio de transmitir incluso las sensaciones del escritor ante la realidad en un marco literario. Las sensaciones del escritor ante la realidad, aunque entran en el marco de la subjetividad, son una verdad realista.

¹⁷⁴ Yaḥyā Ḥaqqī, “Sujriyyat al-nāy” en *ʿIṭr al-aḥbāb*, cit., p. 134; Yaḥyā Ḥaqqī, “Ašṣyān ‘udw muntasib. Sīra dātīyya” en *Kunāsāt al-dukkān* cit., p. 44.

¹⁷⁵ Yaḥyā Ḥaqqī, “Ašṣyān ‘udw muntasib. Sīra dātīyya” en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 45.

Ahora bien, abordamos el primer elemento de dicha dicotomía. Pérez Galdós y Yahyà Ḥaqqī, para obtener este conocimiento necesario para escribir sus obras, tuvieron que mezclarse y relacionarse con la gente y la naturaleza, el principal componente de dicho conocimiento y, por consiguiente, la materia prima de sus novelas. En el capítulo primero de esta misma sección, nos hemos referido al interés de ambos escritores por la materia prima de la cual se compone sus obras, que es la sociedad. Para la recopilación de estas informaciones Galdós, en su “Guía espiritual de España”, deja constancia de que él:

“movido de un recóndito afán, que llamaré higiene o meteorización del espíritu. Ello es que no podía resistir la tentación de lanzarme a las calles en busca de una cátedra y enseñanza más amplias que las universitarias; las aulas de la vida urbana, el estudio y reconocimiento visual de las calles, callejuelas, angosturas, costanillas, plazuelas y rincones de esta urbe madrileña, que a mi parecer contenían copiosa materia filosófica, jurídica, canónica, económico-política y, sobre todo, literaria.”¹⁷⁶

Urgido por un entusiasmo de retratar Madrid y sus barrios, repletos de gente de diferentes clases, Galdós trató de recopilar suficientes datos que le sirvieran para hablar de esta gente, su contorno y sus problemas. Por eso, “en aquella demarcación madrileña del Rastro, Inclusa y Embajadores entretuve mis ocios cultivando trato con personas residentes en calles donde moraba el encanto y el misterio de seres imaginarios. Citaré las calles de Rodas, Pasión, Abades, Juanelo, Carnero y otras muchas más que mis amigos conocen.”¹⁷⁷ No fueron de menos importancia las palabras que Ḥaqqī nos ofrece sobre la materia de sus novelas inspiradas en experiencias vividas mientras trabajaba en el Alto Egipto. Pues durante su estancia en Manfalūt le brindó la oportunidad que establezca contacto con la naturaleza y la gente que serán la materia de su arte novelístico. Ḥaqqī afirma que:

“He podido conocer mi patria y a su gente, mezclarme con los campesinos de cerca, vivir entre los campos y sus plantas, comer sus cebolletas y achicorias. Además, he encontrado allí mi felicidad cuando el asno me acompañaba todo el santo día. [...] fue mi contacto con la naturaleza, los animales, las plantas. Antes no podía distinguir entre el trigo y la cebada, ni sabía nada del campo más que el paisaje de los campos tal como aparecen de la ventanilla del tren. Quizá aprecias en las novelas que he escrito en esta época el grado de mi adhesión a las plantas y a los animales... el algodón, los búfalos atados comiendo el alfalfa, etc.”¹⁷⁸

¹⁷⁶ Benito Pérez Galdós, “Guía espiritual de España”, en *Memorias de un desmemoriado. Crónica de Madrid*, cit., p. 213.

¹⁷⁷ *Ibidem.*, p. 217.

¹⁷⁸ Yahyà Ḥaqqī, “Aṣṣān ‘udw muntasib. Sīra ḍātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān* cit., pp. 34-35.

También la crítica subraya que la estancia de Ḥaqqī en la capital egipcia ha sido muy importante, puesto que ha incrementado su riqueza literaria y le ha hecho relacionarse directamente con todo el ambiente circundante. Samīr Wabhī, en este sentido, deja constancia de que el crecimiento de Ḥaqqī en el barrio de al-Sayyida Zaynab y, luego, el traslado con su familia al barrio de al-Jalīfa, además de sus continuas visitas a al-Ḥilmiyya, donde estaba su escuela; lugares apiñados con gente de diferentes clases de la sociedad egipcia y llenos de viejas costumbres y originales tradiciones egipcias; todo esto hizo posible que el escritor egipcio se integrara en la gente viendo cómo celebran los ricos y los pobres sus fiestas y sus diferentes ocasiones. Ḥaqqī vive observando y almacenando todo lo que recogen sus sentidos de costumbres; tradiciones; lenguaje, con todas sus ricas expresiones egipcias; buen número de figuras respetables que residían en dichos barrios; lo que fue grabado en su mente y, más tarde, se convirtió en materia nítida de sus obras.¹⁷⁹ A este respecto, Sayyid Ḥāmid Al-Nassāy asegura que Ḥaqqī, después de realizar tantas lecturas en diferentes literaturas extranjeras, pasa a otra etapa más fértil, a la etapa de “la observación directa”, “los verdaderos sufrimientos”, ya que entre 1927 y 1928 se trasladaba entre El Cairo, Damanhūr, Alejandría y Manfalūt. Ésta fue la primera etapa de fertilidad en la cual abundan sus escrituras. Pues su traslado al Alto Egipto le hizo relacionarse con la vida, la gente, la naturaleza, los animales y los campesinos positivamente. Todo esto ayudó a que se impriman en su mente las cosas visibles con la mayor naturalidad y sin retoques o adornos.¹⁸⁰

De esta forma, Galdós y Ḥaqqī tuvieron que observar meticulosamente, almacenando la materia de la cual se quedará compuesta su producción literaria. Ambos han estudiado bien la situación social de sus respectivos países, contando con los problemas sociales de la sociedad contemporánea y haciendo de la gente de la clase media y obrera protagonistas para sus respectivas novelas. Como el objetivo del realismo fue reflejar la situación de la clase media o la burguesía, criticando las desventajas que pueden amenazar la sociedad con la descomposición y la pérdida, y la clase de los obreros, poniendo al descubierto los sufrimientos que éstos padecen, Galdós y Ḥaqqī trataron de seguir las postulaciones de esta tendencia realista. Por lo tanto, Galdós, considerando la clase media como el sector más representativo y dinámico de la sociedad de la época, declara que esta clase es la fuente inagotable y la base del orden

¹⁷⁹ Samīr Wabhī, “Al-bī’tu wa t’ṭruha ‘alā intāy Yahyà Ḥaqqī”, en *Sab ‘ūn šam’a fī ḥayāt Yahyà Ḥaqqī*, cit., p. 64.

¹⁸⁰ Sayyid Ḥāmid Al-Nassāy, “Yahyà Ḥaqqī, ‘itr al-aḥbāb”, en *Yahyà Ḥaqqī al-yawḥar al-iš’ā’ al-ẓil*, cit., pp. 19-20.

social. Esta clase para él es “la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y los grandes libertinos, los ambiciosos de genio y las ridículas vanidades: ella determina el movimiento comercial, una de las grandes manifestaciones de nuestro siglo.”¹⁸¹ La novela galdosiana debe expresar la situación de esta clase porque, aunque es una fuente inagotable, el gran modelo y en ella está el hombre del siglo XIX con todas sus virtudes y sus vicios cuyas nobles aspiraciones son la reforma, fue la clase más olvidada por parte de los novelistas españoles, según decía Galdós en su “observaciones sobre la novela contemporánea en España”:

“La novela moderna de costumbres ha de ser expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese desempeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos , y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban las familias. La gran aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo esto.”¹⁸²

También Ḥaqqī, entre los escritores de la Nueva Escuela, llamaba a encontrar un arte narrativo nacional que se acerca a la gente y al ambiente de la vida y todo lo sensorial, expresando en este arte narrativo el estado de la clase media que iba ascendiéndose en los años veinte y treinta. Nāyī Naḡīb, asegura que dicha añoranza a la experimentación, reacción, palpitación de la vida y el despertamiento de las emociones, de las ideas y de las almas es la relación que enlaza la generación culta con la clase media¹⁸³ porque trató de —y no era vano— aproximarse a los padecimientos de esta clase y reflejar su imagen. En sus *Juṭwāt fī al-naqd* (Pasos en la crítica), Ḥaqqī nos pone al descubierto la intención de estos escritores de expresar los sufrimientos que padecen los egipcios:

“Éramos como si fuéramos febriles. Nada nos alivia más que desvariar... Al principio, no queríamos imitar a los literatos de Occidente, sino vivir en sus ambientes en nuestro país, entre nuestra gente, con nuestro pueblo, con los pobres y humildes, porque éstos son más cercanos a nuestros corazones...”¹⁸⁴

Convendría asimismo esclarecer en este contexto un punto de suma importancia: el desarrollo de la actitud o la postura del escritor ante la realidad y la evolución de su

¹⁸¹ Benito Pérez Galdós, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, en *Ensayos de la crítica literaria*, cit., pp. 130-131.

¹⁸² *Ibidem.*, p. 130.

¹⁸³ Naḡīb Naḡīb, *Yahyà Ḥaqqī wa-ḡīl al-ḡanīn al-ḡadārī*, cit., p. 55.

¹⁸⁴ Yahyà Ḥaqqī, “Dikrayāt wa-arā’ ‘ābira” (Recuerdos y opiniones pasajeros), en *Juṭwāt fī al-naqd* (Pasos en la crítica), al-hay’a al miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, 1961, p. 197.

concepción del realismo. O sea, los autores en sus primeros pasos de la trayectoria literaria pueden estar convencidos de una concepción determinada y con el desarrollo y la madurez que ellos adquieren a través de sus experiencias artísticas este concepto puede cambiar inevitablemente. En este sentido, queremos resaltar un punto de concordancia entre ambos escritores que también se trata de una prueba de lo que venimos diciendo de que el concepto del escritor puede cambiarse con el paso del tiempo. Así, por ejemplo, las primeras tentativas de ambos escritores fueron fantásticas, pero con el paso del tiempo su rumbo evolucionó hacia la literatura realista que reflejan objetivamente la sociedad contemporánea. Con respecto a los primeros intentos literarios de Galdós, José Fernández Montesinos afirma:

“Las primeras tentativas novelísticas de Galdós —anteriores a *Fontana de Oro*— son fantasías enormemente ajenas al estudio de la sociedad actual... Son de grandísimo interés por patentizar espontáneos arranques del novelista.”¹⁸⁵

Cuando hablamos de Ḥaqqī, nos encontramos ante un caso poco diferente. Pues, en la primera fase, se mezclaron en su producción literaria obras realistas, en las que se esfuerza para reflejar ciertas problemáticas de la sociedad, con obras fantásticas, en las que la imaginación desempeña un papel muy importante. Estas obras son las escritas antes del viaje de Ḥaqqī a Manfalūt en 1927. Pero, de todos modos, en las primeras tentativas literarias de Yaḥyà Ḥaqqī también existió la vertiente fantástica. Una de sus primeras obras fue *al-Sujriyya aw al-raʿyul dū al-wayḥ al-ʿaswad* (La mofa o el hombre de la cara negra), una obra en la cual estaba influido por Edgar Allan Poe (1809-1849). En las siguientes palabras apreciamos el interés del escritor egipcio por la veta fantástica en sus primeras obras.

“Después de leer a Edgar Allan Poe, el escritor se siente con cosas extrañas que le llegan a su alma y la dominan. Al abrirse ante sus ojos de repente un mundo nuevo y desconocido para que su alma experimente tipos diferentes de sentimientos y sensaciones, la tendencia realista no le va a servir para expresar lo que siente. Este tipo de literatura (realista) viene delimitado por los ambientes, tradiciones y costumbres, pero él ha sobrepasado todo esto, ya que encuentra su libertad de la cual disfruta en la novela fantástica.”¹⁸⁶

Estas palabras sirvieron como una introducción a la novela corta de Ḥaqqī. Además, éste confiesa, en sus “Tristezas de un miembro afiliado. Autobiografía”, que él

¹⁸⁵ José Fernández Montesinos, “Galdós en busca de la novela”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 118.

¹⁸⁶ Yaḥyà Ḥaqqī, *Al-sujriyya aw al-raʿyul dū al-wayḥ al-ʿaswad* (mofa o el hombre de la cara negra), en el volumen de *Al-firāš al-šāgīr* (La cama vacía), al-hayʾa al-miṣriyya al-ʿamma lil-kitāb 1986, p. 34-35.

escribió *al-Sujriyya aw al-raʿyul dū al-wayh al-ʿaswad* bajo la influencia del escritor estadounidense, Edgar Allan Poe.¹⁸⁷

Sus intentos hacia producir obras fantásticas se ven reflejados en sus primeros pasos de la trayectoria literaria. En la totalidad de sus obras posteriores se aprecia la inclinación hacia la pintura realista de la sociedad, pero incluso en este mismo movimiento realista se cambia su modo de afrontar la realidad. Es verdad que la misión es la misma: copiar la realidad resaltando los problemas del hombre y su entorno. Pero el uso de los procedimientos y la dimensión desde la cual se abordan estas cuestiones vienen en cada fase marcada por un matiz diferente. La modificación o el cambio de la perspectiva hacia ciertas nociones literarias se debe, a nuestro parecer, a las experiencias que el autor va adquiriendo día tras otro. O sea, la inexperiencia literaria es causa fundamental de seguir cierta manera de afrontar o retratar la realidad, pero con el paso del tiempo y la adquisición y aprovechamiento de los esfuerzos literarios realizados en ámbitos universales el escritor podrá cambiar su actitud y actualizar los procedimientos con los cuales puede llevar a cabo su tarea.

En este sentido, tratamos de resaltar que el realismo de Galdós, así como el de Ḥaqqī, pasó por diversas fases. Es cierto que las fases evolutivas de la noción y la aplicación de esta tendencia en la obra de ambos escritores no se desarrollan de la misma manera. O sea, en la estética realista Galdós y Ḥaqqī no inician desde el mismo punto de partida, aunque el objetivo de ambos autores es el mismo: representar la sociedad material y los problemas sociales que afectan a su alma, de una parte, y, de otra, decepcionan al hombre frente a las falsedades de que emanan en dicha sociedad.

Así, por ejemplo, en la primera fase del realismo galdosiano, “el novelista se dedica primordialmente a poner de presente una problemática de convivencia en los pueblos españoles, con repercusiones en la vida íntima del hogar, la cual se halla proyectada en la novela en un esquematismo de visión que imparte cierto grado de abstracción a los personajes y configura la acción en un dramático desenvolvimiento de reacciones tensas y conflictivas.”¹⁸⁸ En esta fase, Galdós emprende una campaña contra los males de la sociedad española. Según Gustavo corra, Galdós “se aplica a la auscultación de los problemas vivos de la sociedad de la época, particularmente manifiestos en la vida doméstica y en la organización de la familia.” Las novelas que

¹⁸⁷ Yaḥyà Ḥaqqī, “Aṣṣān ‘udw muntasib. Sīra dātīyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 37.

¹⁸⁸ Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, cit., p. 298.

tratan estas problemáticas reciben varios nombres como “*novela trascendental, novela filosófica, novela tendencia, novela doctrinal, novela docente*, o simplemente *novela de tesis*.”¹⁸⁹ En cuanto a la manera de aplicar el término realismo en las primeras obras realistas del escritor egipcio, encontramos la inclinación temprana de Ḥaqqī hacia la representación de la realidad, ya que Ḥaqqī “escribía la escena tal como la había visto y nos hacía percibirla como él lo había hecho en un lenguaje artístico seleccionado con mucho cuidado.”¹⁹⁰ Como ejemplo de esta fase destaca su obra *Fulla Mišmiš Lūlu*, en la que representa las clases del pueblo egipcio a través de la gata “Fulla” con su dueña turca, el gato “Mišmiš” con su dueño egipcio y el perro “Lūlu” con su dueño romano. Ḥaqqī pinta en esta obra las clases de la sociedad egipcia y la modalidad de su convivencia, poniendo al descubierto las costumbres de cada una de ellas.

Con esta obra de Ḥaqqī, recordamos las palabras de Laylā ‘Anān en las que subraya que Balzac, narrando la vida de cada personaje en *La comedia humana*, pretendió describir la situación social de un entero sector de la sociedad, hecho que hace que su obra sea más íntegra y clara como si fuera un registro civil.¹⁹¹ Yaḥyā Ḥaqqī trató, como había hecho Balzac, ofrecer a través de cada personaje, junto con su animal doméstico, ciertos sectores de la sociedad egipcia en un momento dado.

Siguiendo el proceso evolutivo de la concepción realista en ambos escritores, encontramos que Galdós pasa de la abstracción y el tratamiento de los problemas del pueblo español hacia la reproducción objetiva de la sociedad española de su época. Este periodo en la vida literaria del escritor español se caracteriza por su empeño de representar los ambientes, lugares concretos y los caracteres de forma minuciosa y fidedigna. En terminología de Gustavo Correa, “esta literal invasión de la realidad objetiva se halla captada con toda precisión por el novelista, gracias a su empeño de observar sistemáticamente toda clase de hechos, objetos y situaciones particulares, proceso que corresponde cabalmente al imperativo de crear la gran novela de costumbres y de caracteres.”¹⁹² En resumen, se puede decir que la aspiración de Galdós a que la novela de verdad debería ser “espejo fiel de la sociedad en que vivimos”¹⁹³ fue realizada en esta etapa. Gustavo Correa resume los aspectos de esta segunda fase del realismo galdosiano diciendo:

¹⁸⁹ Ibidem., pp. 25-26.

¹⁹⁰ Muḥammad Al-Šādī, “Yaḥyā Ḥaqqī wa *Fulla Mišmiš Lūlu*: al-‘amal al-‘awal”, en *Al-Hilāl*, cit., p. 86.

¹⁹¹ Laylā ‘Anān, *Al-waḥī ‘iyya fī al-adab al-firinsī*, cit., p. 17.

¹⁹² Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, cit., p. 38.

¹⁹³ Benito Pérez Galdós, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, en *Ensayos de crítica literaria*, cit., p. 124.

“En la segunda fase, el autor descubre literalmente el mundo de los objetos exteriores y la realidad externa propiamente dicha hace acto de presencia en saturación abigarrada de detalles en la pormenorizada reconstrucción de los caracteres del medio ambiente. Al mismo tiempo, el autor pone de manifiesto los factores hereditarios que modelan el temperamento individual y puntualiza la relación estrecha que existe entre la conducta personal y la realidad circunstancial que pertenece a cada uno.”¹⁹⁴

Quisiéramos señalar, asimismo, el credo realista del escritor egipcio que tuvo que seguir desarrollándose. Después de expresar la génesis de la sociedad egipcia de manera simbólica a través de tres animales domésticos y sus dueños, Ḥaqqī quiso retratar literalmente la realidad. Aunque llevaba a cabo el retrato literal los aspectos de la realidad y representa todo lo que hay en ella con absoluta veracidad, se caracterizó por la ingenuidad en la reproducción. Ḥaqqī intentó reflejar los elementos de la sociedad sin cambiar nada: la atmósfera, los personajes, los lugares, etc. Por eso, muchos críticos¹⁹⁵ coinciden en que Ḥaqqī en estas obras reflejó la realidad como está sin atenuaciones ni idealizaciones. La novela que representa esta tendencia es *Qahwat Dimitrī* (El café de Dimitrī), en la que el autor pintó la realidad fielmente. Es como un espejo que refleja todos los detalles de la persona. Él mismo afirma que “en aquella época entendía el realismo como una grabación fiel de la realidad.”¹⁹⁶ Como consecuencia de este concepto que tenía acerca del realismo, Ḥaqqī dice:

“Es un verdadero café que existe en la ciudad de al-Maḥmudiyya [...] Esta obra me dio una lección inolvidable a lo largo de mi vida, [...] ya que retraté la realidad tal como es. Describí al alcalde con su fez inclinado como está en la realidad. Lo que he hecho es una pura descripción sin tener otra intención. Entonces, el alcalde se enfadó de mí y creyó que me estaba burlando de él. Por eso, en las obras posteriores, comprendí que la literatura realista no es transmitir la realidad literalmente. Por lo tanto, decidí que los personajes deberían expresar la realidad de una colectividad y no de individuos específicos.”¹⁹⁷

Las declaraciones del escritor egipcio acerca de su concepción del realismo en esta etapa son muy evidentes. Pues, como parece, el novelista ha retratado la realidad con absoluta objetividad sin añadir los toques del artista, o sea, la dimensión creativa que debe haber en las obras de arte. Pues, como dicen los autores de *Las épocas de la literatura española*, aunque la obra realista busca contar la realidad objetivamente, “cualquier obra realista va obligatoriamente más allá de la realidad que podemos

¹⁹⁴ Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, cit., p. 298.

¹⁹⁵ Fu’ād Dawāra, *‘Ašrat udabā’ yataḥadaṭūn*, cit., p. 141; Yūsuf Al-Šārūnī, *Udabā’ wa mufakkirūn*, cit., p. 74.

¹⁹⁶ Yūsuf Al-Šārūnī, *Udabā’ wa mufakkirūn*, cit., p. 74.

¹⁹⁷ Yaḥyà Ḥaqqī, “Ašṣān ‘udw muntasib. Sīra ḍātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., pp. 37-38.

captar.”¹⁹⁸ En este sentido, recordamos las palabras de Harry Levin, en las que habla de las características de un libro realista y afirma que la única condición es la carencia en la obra de lo artificial para que las cosas en la misma parezcan más reales. Son “relatos que pretenden ser verosímiles, protagonizados por personajes comunes tomados de la realidad.”¹⁹⁹ Es cierto que la obra literaria, generalmente, encierra algún grado de ficción. Esa ficcionalidad es, en muchas ocasiones, muy necesaria para la trama novelesca. Pero entre el mundo subjetivo del escritor y la realidad retratada, entre ésta y su imaginación tiene que haber una relación. O sea, la subjetividad y las imaginaciones del escritor deben tener una base, aunque sea mínima, de la realidad. “Porque nadie ignora [...] que el *surréalisme* vino a postular como realidad la más auténtica, esa que anida en el subconsciente y que se alcanza a través de los sueños...”²⁰⁰ En resumen, compartimos lo que ha mencionado Tomás Albaladejo, recogiendo de Menéndez Pidal, de que el realismo es “la transubstanciación poética de la realidad.”²⁰¹

A fin de cuentas, Galdós y Ḥaqqī en esta etapa del realismo se aproximaron de una parte y se alejaron de otra. O sea, en las novelas que Galdós ha llamado novelas contemporáneas y ha tratado de reflejar en ellas la realidad objetiva de las escenas, lugares, cosas, personas, etc., aparece el elemento de la ficción, que demuestra la habilidad creativa en esta etapa. Además, en la obra galdosiana se puede apreciar unas fases bien definidas y marcadas. Pues existe una etapa entera que podemos llamar “subperíodo abstracto” u otro “período naturalista” tal como había hecho Joaquín Casaldueño en la clasificación de las obra galdosiana. Pero, en la obra de Yaḥyà Ḥaqqī, no se puede apreciar esta delimitación o estas líneas divisorias. Pues, como hemos mencionado, esta obra en la que el escritor ha escogido la ciudad de al-Maḥmudiyya para retratar objetivamente su realidad externa, apareció también en la primera fase en la que se mezclan obras fantásticas con otras realistas e, incluso en las realistas, apareció una obra que aborda la realidad del pueblo egipcio sin caer en dicho bache de las puras descripciones, sin tener otra intención.

La concepción que Galdós y Ḥaqqī tenían del término realismo no se quedó parada. Pues se desarrolló hacia un nuevo rumbo que indica la madurez del arte tanto galdosiano como el de Ḥaqqī. El escritor español supera la manera de la representación

¹⁹⁸ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, cit., p. 226.

¹⁹⁹ VV. AA. *Historia de la literatura*, cit., p. 144.

²⁰⁰ Francisco Ayala, *La novela: Galdós y Unamuno*, Seix Barral, 1ª edición, Barcelona, 1974, p. 32.

²⁰¹ Tomás Albaladejo Mayordomo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., p. 103.

exacta de la realidad externa y objetiva hacia otro modo más profundizado en alma humana. Este tipo de realismo exige tanto la observación de la realidad externa como una mirada escrutadora del artista. De otra parte, la visión de Ḥaqqī hacia el realismo se desarrolla haciéndole tener una nueva concepción de la novela realista. Como lo hemos dejado claro, en la obra de Galdós existen líneas divisorias claras entre una fase y otra, además de que en cada fase aparecen varias obras que vienen matizadas con el mismo matiz de la fase, pero, al contrario, en la obra de Ḥaqqī aparecen en la misma fase obras pertenecientes a diferentes movimientos. En la obra galdosiana, la crítica afirma que:

“El autor enfoca ahora su atención hacia aspectos elusivos de una realidad que ya no es solamente la ambiental y fisiológica, ni tampoco la determinada por la masa fluctuante de la estructura social, dentro de su interno dinamismo, sino se refiere también a las motivaciones últimas de la conducta humana; las cuales se hallan con frecuencia encubiertas bajo la costura aparental de los sucesos externos que ocultan la verdad de los hechos.”²⁰²

Galdós en esta etapa expone la realidad solamente como trasfondo de los problemas morales que trata en sus obras. En esta fase, se impone “el descubrimiento de una realidad primaria, recóndita y elusiva, que se halla en la base de las manifestaciones visibles de la conducta y el carácter.”²⁰³ Como obras de esta fase destacan *La incógnita* (1888-1889) y *Realidad* (1889). En la primera obra la realidad es aparental y enigmática, que al paso se revelará sus secretos, mientras que en la segunda obra adquiere más profundidad.²⁰⁴

Paralelamente, la declaración del mismo Ḥaqqī afirma el desarrollo de su concepción realista, en la que supera su modo de retratar literalmente la realidad de los individuos hacia la representación de una colectividad.

“... Por eso, en las obras posteriores, comprendí que la literatura realista no es transmitir la realidad literalmente. Por lo tanto, decidí que los personajes deberían expresar la realidad de una colectividad y no de individuos específicos.”²⁰⁵

En su conversación con Ṣalāḥ Ma‘āṭī, Yaḥyà Ḥaqqī le recomienda: “cuando escribes sobre la vida..., no la pintes puntualmente como es, sino di: como si fuera así la vida y pon cien líneas debajo la palabra «como si fuera».”²⁰⁶ Las obras que el escritor egipcio escribió en esta fase recibieron, como vamos a ver, el nombre de *Ṣa‘īdiyyāt* (las

²⁰² Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, cit., p. 152.

²⁰³ *Ibidem.*, cit., p. 299.

²⁰⁴ *Ibidem.*, p. 153.

²⁰⁵ Yaḥyà Ḥaqqī, “Aṣṣayn ‘udw muntasib. Sīra ḍāṭiyya” en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., pp. 37-38.

²⁰⁶ Ṣalāḥ Ma‘āṭī, *Waṣiyyat ṣāḥib al-qindīl*, cit., p. 10.

obras cuya acción transcurre en al-Ša‘īd, Alto Egipto), obras en las que el novelista retrata la vida social en esta parte del país y la perplejidad en que el protagonista se ve metido debido a la diferencia entre la vida en la capital y este lugar sumergido en los escombros de la oscuridad en aquellos momentos. En esta etapa el escritor se aprovecha de las técnicas de los grandes escritores para reflejar la realidad, como él mismo confiesa su influencia en una de estas obras por el escritor ruso Dostoievski. Dicha influencia no fue temática, puesto que los temas eran absolutamente egipcios, pero era una influencia en la modalidad de plantear el problema, o sea, en la técnica.

La siguiente etapa del escritor canario se profundiza más en el fondo de la conciencia humana hacia un proceso de espiritualización. Las novelas de esta época son principalmente *Ángel Guerra*, *Nazarín* y *Halma*. En esta fase, “las limitaciones que encierran la realidad ambiente y circunstancial quedan superadas en un plano de trascendencia que brota de las honduras del sentir religioso.” El autor, en lugar de exponer una realidad social e histórica repleta de muchos sacudimientos interiores, aspira a ofrecer en sus obras “un imperio de justicia en los sectores menos privilegiados de la colectividad, a través de justa distribución de los bienes terrenales, gracias al ejercicio de la caridad cristiana.”²⁰⁷ Galdós intentaba de este proyecto crear otra realidad llena de paz y perfectibilidad humanas a través de la reconciliación espiritual que el héroe trata de implantar. La base de esta realidad reside en la renuncia de las posesiones materiales y la práctica de la obediencia divina, imitando la vida de Cristo.

La realidad espiritual ha ocupado un lugar en la obra de Ḥaqqī también. Pero no fue del mismo grado ni del mismo modo que ha hecho Galdós. Pues éste intentaba idealizar la realidad a través de las prácticas del protagonista que siempre llamaban a la obediencia de Cristo y la caridad cristiana, mientras que Ḥaqqī quería ofrecer el enfrentamiento que existe entre la atmósfera cargada de espiritualizaciones y falsas creencias, de una parte, y los medios de la ciencia moderna, de otra parte. En *Qindīl Umm Hāšim*, se expone el problema del conflicto entre la fe y la razón. Entonces, esta obra puede ser comparada también con las obras de la primera época de Galdós que abordan la problemática de los enfrentamientos ideológicos.

En este sentido, Felipe Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres se refieren a la paradoja de que existe entre el reflejo puntual de lo real que excluye cualquier intencionalidad y el propósito moral o político que lleva siempre la obra literaria. Según

²⁰⁷ Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, cit., pp. 171-172.

ellos, aunque la aspiración de la literatura realista es reflejar lo real y excluir toda intencionalidad del autor, suele apreciar bajo esta apariencia un propósito moral o político. En estas obras abordar la realidad y mostrarla representa una invitación a cambiarla.²⁰⁸ Lo mismo afirma René Wellek al decir que:

“Debemos reconocer que en nuestra definición original «la representación objetiva de la realidad social contemporánea», el didactismo está implícito u oculto. En teoría, la representación completamente fiel de la realidad excluiría cualquier tipo de propósito social o propagandístico [...] pero, [...] el mero hecho de la descripción de la realidad social contemporánea implicó una lección de piedad humana, de reforma y crítica social y, a menudo, de rechazo y de reacción en contra de la sociedad. Hay una tensión entre descripción y prescripción, verdad e instrucción, que no puede ser solucionada lógicamente sino que caracteriza la literatura de la cual estamos hablando.”²⁰⁹

Como ejemplo de este planteamiento destacan novelas como las ya anteriormente citadas. También se puede añadir las novelas de primera época de Pérez Galdós, las llamadas novelas de tesis, en las que aunque reflejan la realidad, tienen un objetivo determinado representado en la lucha contra el fanatismo y la intolerancia.

Enterándonos del interés de ambos escritores en las lecturas de algunas literaturas extranjeras, entre ellas la rusa, encontramos una justificación de lo que dijeron los autores de *Las épocas de la literatura española*. Pues ellos subrayan que la evolución de la producción literaria hacia el proceso de espiritualización se debe a que la fe en la ciencia entra en crisis a finales de los años ochenta y “se produce la evolución hacia una corriente de realismo espiritualista, influida por la literatura rusa, en especial por Tolstoi.”²¹⁰ También, en el capítulo primero de esta misma sección, nos hemos referido a la influencia del escritor egipcio por la literatura rusa y su fascinación por el ejemplo ruso en el tratamiento del tema espiritualista. En esta ocasión, ofrecemos la siguiente declaración de Ḥaqqī en la que nos pone de relieve otra vez su deseo de seguir el ejemplo ruso en esta cuestión, pero expresando problemas y preocupaciones inspirados en la vida egipcia.

“Quería estirar el cuello para encontrarme con las corrientes espiritualistas y expresar mis deseos de estar en contacto con el Creador —altísimo sea—. Al mismo tiempo, quería seguir expresando las preocupaciones del pueblo egipcio en

²⁰⁸ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, cit., p. 226.

²⁰⁹ René Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, cit., pp. 182-183.

²¹⁰ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, cit., p. 228.

que vivía y tocaba con mis propias manos sus sufrimientos y pobreza. Era necesario lanzar un grito que lo advierte y lo describe.”²¹¹

Sea por influencia o por inclinación propia del escritor, lo más interesante es hallar esta convergencia entre ambos escritores: la evolución de su credo realista hacia el proceso de espiritualización para reflejar una problemática surgente de su propia sociedad.

Así, tanto la realidad española como la egipcia palpitaron nítidamente en las obras de Pérez Galdós y de Yaḥyà Ḥaqqī respectivamente. Si la crítica afirmaba frecuentemente que el estudioso de la historia de Francia en el tiempo de Stendhal y Balzac no tiene que hacer más que volver a sus novelas para conocer todas las verdades sociales, morales e, incluso económicas, de aquel tiempo,²¹² nosotros también tenemos la obligación de orientar al estudioso de la historia, tanto española como egipcia, para dirigirse hacia las obras de Pérez Galdós y de Yaḥyà Ḥaqqī para explorar en ellas la realidad social contemporánea. También no quisiéramos cerrar esta parte sin señalar a un punto no de menos importancia de lo que hemos tratado sobre el realismo de ambos escritores. Se trata de la preocupación por temas netamente históricos. Como vamos a ver en el capítulo siguiente, la historia ocupó un lugar destacado en la trayectoria literaria de ambos escritores, por lo que dedicaremos unas páginas más adelante para aclararlo porque también la dimensión histórica representa una parte de la realidad.

En conclusión, Galdós y Ḥaqqī observan, contemplan y procuran atenerse a la realidad, a renglón seguido, la captan y la reflejan en su obra literaria, haciendo uso de sus experiencias personales, su subjetividad e ideas imaginarias que pueden ser consideradas como parte inseparable de un cuadro de la vida real. Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī recurren a la observación rigurosa de los personajes, ambientes y escenarios y se sirven de las técnicas de la documentación necesaria para reflejar la realidad externa y objetiva de sus respectivas sociedades contemporáneas. La concepción del realismo de ambos escritores evoluciona para incluir otros espacios de la vida humana. De hecho, ambos escritores, con un sentido más profundo en el alma humana, trascendieron el mundo netamente material y objetivo, explorando otras zonas de valor espiritual. En esta evolución nocional del realismo que propone nuevas perspectivas de retratar la realidad, recordamos las palabras de Tomás Albaladejo sobre la objetividad realista. Para Albaladejo, la objetividad realista “es una meta a cuya consecución se aplica la

²¹¹ Muṣṭafā ‘Abd-Allah, *Yihād fi al-fan*, cit., p. 18.

²¹² Laylā ‘Anān, *Al-wāqī ‘iyya fi al-adab al-firinsī*, cit., p. 17.

voluntad de configuración del artista que quiere crear una obra con alto grado de apariencia de realidad.”²¹³ Aquí parece que la objetividad en la obra literaria no quiere decir la reproducción conforme plenamente a la realidad externa, sino que pretende crear una obra literaria cuya realidad es muy verosímil y semejante a la que el escritor quiere reflejar. No es la misma realidad, pero como si fuera ella.

Gustavo Correa ha mencionado, con respecto a Galdós, que se puede hablar en su obra de convergencia de tendencias y maneras diversas, representadas principalmente por “la gran tradición del realismo hispánico del Siglo de Oro, el cultivo sistemático de la objetividad rigurosa en los más egregios novelistas franceses del siglo XIX, y la corriente rigurosa del subconsciente en los novelistas rusos.”²¹⁴ Asimismo, en Ḥaqqī se puede apreciar su dedicación a la lectura de las obras de la tradición árabe, como ya lo hemos referido, su empeño de reflejar la realidad objetiva al estilo de los escritores franceses como Balzac, Stendhal o Flaubert, y, por último, su admiración por la literatura rusa que fue para él “el alimento espiritual que movió las almas, ardió las pasiones.”²¹⁵

Ambos autores trataron de reflejar todo en la obra literaria. Así, Rubén Benítez opina que la definición del realismo galdosiano se complica por la existencia de lo que podemos llamar tres estilos: el estilo dramático, el alegórico y el estilo narrativo. Además, estas tres perspectivas pueden aparecer conjuntamente en la misma novela, como ocurre por ejemplo en *Doña Perfecta*, que es novela, tragedia campesina y alegoría de España al mismo tiempo.²¹⁶ La literatura realista de Yaḥyà Ḥaqqī paralelamente fue descrita por Na‘īm ‘Aṭiyya como “una literatura universal y humanamente de alto nivel [...] Yaḥyà Ḥaqqī quiere que la novela se convierta del puro color negro o del puro color blanco en otro gris (para reunir todas las acciones) porque en la vida humana están unidas la comedia y la tragedia.”²¹⁷ Como ejemplo destaca su obra *Qindīl Umm Hāšim* en la que aparecen conjuntamente la alegoría y la narración. Debido a su convicción de la existencia de todo tipo de acción en la vida y a su empeño de reflejarlo todo, Galdós y Ḥaqqī, sirviéndose de los estilos adecuados, trataron de plantear en sus obras literarias todas las cuestiones que atañen el pueblo, tanto el español como el egipcio.

²¹³ Tomás Albaladejo Mayordomo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., p. 109.

²¹⁴ Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, cit., pp. 10-11.

²¹⁵ Yaḥyà Ḥaqqī, *Fayr al-qīṣṣa al-miṣriyya*, cit., p. 81.

²¹⁶ Rubén Benítez, *La literatura española en las obras de Galdós*, cit., p. 262.

²¹⁷ Na‘īm ‘Aṭiyya en su conversación con Ṣalāḥ Ma‘āṭī en: Ṣalāḥ Ma‘āṭī, *Waṣiyyat ṣāḥib al-qindil*, cit., p. 64.

Por todo esto, queremos dejar constancia de que el realismo no es la mera transformación de la realidad en la obra literaria o la simple grabación, sino es un complejo proceso que nos pone al descubierto la esencia de la realidad, expresando los placeres o disgustos, salud o enfermedades, comodidades o sufrimientos, etc. a través de unos personajes sacados de la realidad o imaginados que expresan casos individuales o arquetipos que se refieren a ciertas capas de la sociedad.

2. EL AMBIENTE Y LA INVENCION LITERARIA DE AMBOS:

El segundo punto del presente capítulo se centra en resaltar el ambiente en que vivían ambos autores como elemento inspirador de su producción literaria. Nuestro objetivo es demostrar que siempre los ambientes sociales, en el sentido más amplio de la palabra, tienen una gran influencia tanto en la formación ideológica como en la producción literaria del escritor. La literatura realista aparece en su mayor parte, inspirada en los aspectos que rodean al escritor. Por ello, el nacimiento y el crecimiento de los escritores, objeto de trabajo, en determinadas atmósferas han contribuido de alguna manera en la creación de sus obras y, por lo tanto, este entorno social aparece palpitante en ellas.

En este sentido, el escritor siempre parte de las experiencias que él mismo ha experimentado: ambientes, personas, cosas, etc., hecho que hace del ambiente el elemento más importante en la composición de la obra literaria. Evidentemente, la experiencia personal y el ambiente circundante tienen sus huellas indelebles en el alma de los grandes artistas. Y, por eso, decimos que la formación creativa del autor, sobre todo del autor realista, se basa en la existencia de las cosas que pueden, de un modo u otro, influir en él y producir cierto interés. Tenía razón Joaquín Benito de Lucas al escribir sus significativos versos donde nos refleja cómo el espacio ambiental ha dejado sus huellas en el mismo poeta. Dice éste en su *Álbum de familia*:

“Querido y no querido por las calles,
alabado y odiado en las tabernas, vuelvo
al son de mi río
que es el pulso que mueve mi verso.
No me importa
lo que digan. Su cauce es mi palabra;
su resonancia, mi caudal. De orilla
a orilla suena, no es lamento o queja,
sino palabra de agua que comprende y perdona.

Esa es mi voz. Desde el fondo sonoro
se alza a la superficie
de la corriente y canta y canta
entre los puentes que levanta el aire...²¹⁸

Leyendo estos versos tan expresivos, donde se puede traslucir obviamente la influencia del río y su son en la poesía de Joaquín Benito de Lucas, se arraiga más la idea que venimos constatando. El ambiente circundante fue un elemento inspirador e indispensable en la composición de la obra de Pérez Galdós y de Yahyà Ḥaqqī. Uno de los personajes galdosianos, que ciertamente tiene que ver con su escritor o más precisamente le consideramos el portavoz de su escritor, subraya que “nuestras ideas deben inspirarse en las ideas generales, que son el ambiente moral en que vivimos.”²¹⁹ De otra parte, Samīr Wahbī se refiere al tema en la obra de Yahyà Ḥaqqī, escribiendo un artículo titulado “El ambiente y su influencia sobre la producción de Yahyà Ḥaqqī”, donde afirma que las influencias de la interacción artística entre el escritor y la atmósfera general en que vivía Ḥaqqī se reflejaron obviamente en su producción literaria.²²⁰

La obra de Pérez Galdós, así como la de Yahyà Ḥaqqī, viene inspirada en el ambiente de sus respectivos tiempos y sus respectivas naciones. El crecimiento en ciertas atmósferas cargadas de elementos culturales precisos y, más tarde, la mezcla con literaturas y culturas extranjeras, además de su demasiado amor al conocimiento de la realidad histórica y contemporánea de sus sociedades, todo esto sirvió como una fuente de inspiración literaria para ambos escritores. Nacido en Las Palmas de Gran Canaria, escuchando los cuentos históricos de su padre, creciendo en un hogar que tiene hombres de religión, política y militares, trasladándose a Madrid y observando la vida que nunca ha visto en las islas Canarias, se arraigaron en Pérez Galdós el talento literario y la capacidad inventiva a través de los cuales pudo producir obras sugerentes del ambiente en que fueron escritas. La atmósfera familiar y, más tarde, la de toda la sociedad española, tendrán huellas indelebles y resonancias infinitas en su obra literaria. Nos hemos referido varias veces a la aparición de ciertos temas como la problemática religiosa, la situación política, la preocupación por la historia, etc. que formaron el eje de casi toda su novelística y que ciertamente tienen como fuente de inspiración todo el

²¹⁸ Joaquín Benito de Lucas, “Al son de mi río”, en *Álbum de familia*, Organización nacional de ciegos, Madrid, 1999, p. 7.

²¹⁹ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, edición de Julio Rodríguez Puértolas, Akal, Madrid, 2005, p. 546.

²²⁰ Samīr Wahbī, “Al-bī’tu wa t’ṭruha ‘alā intāy Yahyà Ḥaqqī”, en *Sab ‘ūn šam’a fī ḥayāt Yahyà Ḥaqqī*, cit., p. 63.

ambiente en que vivió Galdós. La producción de obras tendenciosas que enfrentan los problemas de la religión y la política en aquellos momentos no brotaban de la mera imaginación de su escritor, sino fueron inspiradas directamente en la atmósfera familiar, en particular, y en lo social, en general. Debido al crecimiento de Galdós en un ambiente en el que la cuestión religiosa, por un lado, y la política, por otro, desempeñan un papel muy importante en la sociedad contemporánea, estas vetas temáticas ocuparon buena parte de las páginas de sus obras. Félix Rebollo Sánchez en su artículo, “Galdós entre la historia y la novela”, subraya que el autor canario ha escrito ciertas novelas bajo la influencia de la atmósfera general:

“«*Doña Perfecta*», «*Gloria*», «*Marianela*» y «*La familia de León Roch*» están escritas bajo la influencia de la preocupación por el hecho religioso. La religión fue tema candente por los años de 1876 a 1878, por eso Galdós estudia este tema, no sólo por las pasiones que desata sino que recurre al pasado para encontrar el verdadero embrión de esta exaltación.”²²¹

Nos preguntamos: ¿Si la cuestión religiosa no hubiera sido tan candente, como dice Rebollo Sánchez, habría escrito Galdós estas novelas? Es cierto que la difusión de este problema en un momento dado inspiró al joven Galdós escribir algunas novelas que tratan el problema desde diferentes dimensiones y, al mismo tiempo, trata de ofrecer la solución que ve conveniente según sus convicciones de determinadas ideas. No sólo la religión, sino que fueron muchos aspectos de la vida que tuvieron decisiva influencia en el desarrollo de la personalidad literaria de Galdós:

“Galdós, testigo excepcional, de unos hechos semejantes a un interregno no lejano, trata de explicarnos los pormenores circunstanciales que pueden contribuir a encauzar la vida cultural, social y política en un momento determinado, y, sobre todo, haciendo hincapié, en que es el hombre el punto de referencia.”²²²

Así, refiriéndose a las fuentes de inspiración en la obra galdosiana, Hans Hinterhäuser deja constancia de que el ambiente familiar le proporcionó al autor con la dimensión histórica que emana en sus obras. Hinterhäuser enfatiza que “tenemos que volver una vez más a la intimidad de la experiencia personal galdosiana para tratar de otra posible fuente de su inspiración. Nos referimos al hecho [...] de que el padre de Galdós participó en la guerra de la Independencia como subteniente en la batalla de

²²¹ Félix Rebollo Sánchez, “Galdós entre la historia y la novela”, en *Historia y Comunicación Social*, 1., servicio de publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 1996, p. 81.

²²² *Ibidem.*, p. 76.

voluntarios de «granaderos canarios», y su tío Domingo como capellán castrense.²²³ Galdós, siendo todavía niño, aprendió de los cuentos de su padre momentos muy importantes de la historia española del siglo XIX y, por lo tanto, gracias a esta fuente inspirante debe la génesis de su gran proyecto nacional llamado *Episodios Nacionales*.

Compartimos la opinión de Hinterhäuser referente a las fuentes inspiradoras de la obra galdosiana cuando dice que “un abundante número de anécdotas, lugares y personas dispersos a lo largo de estos *Episodios* llevan el sello de lo personalmente visto y vivido.”²²⁴ Como afirmación de estas palabras del crítico galdosiano mencionamos otras muy significativas del propio escritor sobre su llegada a Madrid y la influencia del ambiente general y, sobre todo la influencia de algunos sucesos políticos que dejaron cierta huella en la personalidad literaria de Galdós. En sus “memorias de un desmemoriado”, el autor afirma que en aquella época existieron graves sucesos políticos precursores de la Revolución del 68. De entre aquellos hechos cabe citar “el escandaloso motín de la noche de San Daniel —10 de abril del 65—, [...] en el año siguiente, el 22 de junio, memorable por la sublevación de los sargentos del cuartel de San Gil [...] y el paso de los sargentos de Artillería llevados al patíbulo en coche, de dos en dos, por la calle de Alcalá arriba, para fusilarlos en las tapias de la antigua plaza de toros.” Influido e inspirado en estas experiencias personalmente vividas Galdós trató de buscar alivio a su “pena en sus amados libros y en los dramas imaginarios, que nos embelesan más que los reales.”²²⁵

Paralelamente, como Ḥaqqī nació en el barrio popular de al-Sayyida Zaynab, creció entre aquellos simples y asalariados obreros, recorrió todos los rincones del barrio, contempló las caras de la gente que venía pidiendo el bien y la bendición a la tumba de Umm Hāšim, el autor egipcio siguió estudiando las súplicas, susurros, supersticiones, creencias heredadas de los visitantes del mausoleo. “Una persona se dirigía a ella para pedir un amuleto que la proteja de la envidia, otra venía a su tumba con el fin de conocer el lugar de su hijo desaparecido, una tercera persona venía a hacer una hechicería con la cual perjudique a su marido por casarse con otra mujer.”²²⁶ Todo este ambiente cargado de tradiciones y costumbres aparece como trasfondo cultural en la obra de Ḥaqqī. Ṣalāḥ Ma‘āṭī afirma la influencia del escritor egipcio por el ambiente

²²³ Hans Hinterhäuser, *Los “Episodios Nacionales” de Pérez Galdós*, versión castellana de José Escobar, Editorial Gredos, Madrid, 1963, p. 48.

²²⁴ *Ibidem.*, p. 72.

²²⁵ Benito Pérez Galdós, “Memorias de un desmemoriado”, en *Memorias de un desmemoriado. Crónica de Madrid*, cit., p. 26.

²²⁶ Ṣalāḥ Ma‘āṭī, *Waṣiyyat ṣāhib al-qindīl*, cit., p. 8.

que será un elemento decisivo de su inspiración y fuente principal de la cual se nutrió para escribir sus obras. Dice a este respecto:

“Yaḥyà Ḥaqqī fue influido por este ambiente en el que el mito y la tradición folklórica se mezclaron. Él creció impregnado con el aliento del lugar y siguió urgido con su perfume, que reunió a los amantes a su alrededor.”²²⁷

Como se ha mencionado varias veces, Yaḥyà nació en el barrio de al-Sayyida Zaynab y creció entre los barrios populares y sus gentes que ciertamente le proporcionaron la mayor parte del contenido de su obra literaria. La crítica, por su parte, afirma que su nacimiento en tal barrio era un factor preciso en convertir los barrios populares —especialmente el de al-Sayyida Zaynab— en un escenario favorito para su producción literaria.²²⁸ También todo esto influyó en el lenguaje utilizado, ya que aparece su deseo de emplear la lengua de los paisanos, sus refranes y su sentido de humor.²²⁹ Este barrio es un centro religioso que atrae la gente de todas partes, que viene en busca de las bendiciones que pueden recibir de la visita de la tumba de la Señora. Ḥaqqī, siendo un excelente y hábil observador, convirtió estos lugares en unos escenarios de algunas obras suyas. Así vemos que Umm Hāšim, Umm al-‘Awāyiz, al-Sayyida Zaynab, etc. son nombres del lugar de su nacimiento y aparecen frecuentemente en su obra.²³⁰

Yaḥyà Ḥaqqī en su biografía explica esa dimensión en su obra a la hora de hablar de los años que pasó fuera de Egipto, diciendo:

“A lo largo de aquellos años, no dejé de pensar en mi país y en su gente. Añoraba continuamente aquellas multitudes enormes de desgraciados y miserables que vivían con el pan de cada día. Y, cuando volví a Egipto en el año 1939, experimenté todos los sentimientos que he expresado en *Qindīl Umm Hāšim*.”²³¹

No es de extrañar, entonces, encontrar en su biografía la preocupación de hablar de su convivencia con personajes que conoció en su infancia como la señora Mašā’ Allāh, la vendedora de ta‘miyya (albóndiga de habas, cebolla, ajo, perejil, todo mezclado y frito en aceite hirviente); el maestro Hasan, el peluquero del barrio; y la multitud de los mendigos y los derviches que rodean al santuario. Son los mismos personajes que aparecen en su obra literaria y con los mismos nombres, hecho que nos

²²⁷ Ibidem., p. 8.

²²⁸ Yūsuf Al-Sārūnī, *Udaba’ wa-mufakkirūn*, cit., p. 67.

²²⁹ Muḥammad Al-Šādī, “Yaḥyà Ḥaqqī wa *Fulla Mišmiš Lūlu*: al-‘amal al-’awal”, en *Al-Hilāl*, cit., p. 87.

²³⁰ Samī Farīd, *Yaḥyà Ḥaqqī, ‘āzif al kalimāt*, cit., p. 30.

²³¹ Yaḥyà Ḥaqqī, “Ašgān udw muntasib”, en *Kunasat al-dukan*, cit., p. 42.

hace asegurar que “Ḥaqqī no componía novelas de fantasía, sino novelaba ciertas partes de su biografía y su vida realista en el barrio de al-Sayyida Zaynab. Si algunos detalles de su vida se diferencian de lo que vino en la novela, más importante será la actitud general y los sentimientos que aseguró que los había vivido todos.”²³²

Pues, como lo hemos tratado en el primer punto de este mismo capítulo, aunque los hechos de la novela realista deben arrancar de la realidad, siempre existirá el papel de la creación artística del autor. La intervención de éste siempre es necesaria para perfeccionar o tejer bien la trama novelesca, por lo que los elementos imaginarios o ficticios introducidos en la obra literaria ayudan a perfeccionar ésta desde la dimensión creativa. O sea si el escritor imita la realidad al pie de la letra sin intervenir en nada, ¿dónde está entonces la creatividad artística? No decimos que cambie la realidad, que la embellece o la deforme, sino que pedimos que la represente poéticamente.

Ambos autores tuvieron que trasladarse de un lugar a otro, viendo gentes y aprendiendo nuevas culturas locales. Pues, como Galdós viajó de Las Palmas a Madrid y observó los acontecimientos que, según él mismo dice, “dejaron en mi alma vivísimo recuerdo y han influido considerablemente en mi temperamento literario”²³³, Ḥaqqī también partió de al-Sayyida Zaynab con sus barrios, calles y callejones hacia el Alto Egipto con sus aldeas tan lejanas y gente pobre, empezando así otra fase de observación tan profundizada en los sucesos que saldrán reflejados en sus obras. Como hemos referido a los paseos que el escritor canario llevaba a cabo por Madrid, en particular, y por toda España, en general, Ḥaqqī paseaba por los caminos viendo las caras de los obreros satisfechos de su viaje en la vida, aquellas caras de las que nunca la sonrisa se ha separado, a pesar de la dureza de la vida. Ḥaqqī observa la pobreza, abrazándose con la ignorancia; escucha sus canciones; se deleita con sus composiciones; explora sus creencias e ideas; se relaciona con nuevas tradiciones y mitos que entran en conflicto con su propia ideología y cultura. Muḥammad Al-Šādlī, con respecto a la fase que el autor ha pasado en el Alto Egipto, declara que:

“Su trabajo como funcionario de la administración a lo largo de dos años en Manfalūt era muy importante, puesto que debido a este periodo Ḥaqqī conoció de

²³² Fu’ād Dawāra, “Zāhira adabiyya farīda: al-rušāša al-lafī intālaqat min Qalb Yahyà Ḥaqqī” (Fenómeno literario único: la bala que partió del corazón de Yahyà Ḥaqqī), en *Maʿallat Al-ʿArabī*, Núm. 449, El lunes 1 abril de 1996, citado en http://www.alarabimag.com/arabi/Data/1996/4/1/Art_21352.XML (último acceso en 16/09/2009).

²³³ Luis Antón del Olmet y Arturo García Carraffa, *Los grandes españoles: Galdós*, vol. I, Imprenta de Alrededor del mundo, Madrid, 1912, p. 30.

cerca el pueblo egipcio (Alto Egipto) y retrató la vida de los funcionarios con una fidelidad sorprendente, visión penetrante, profunda comprensión y compasión.”²³⁴

Más tarde, durante su trabajo en el cuerpo diplomático, Ḥaqqī se traslada a otras ciudades más avanzadas como París, Roma y Estambul, viendo sus exposiciones, teatros, cines, óperas, etc. En este sentido, se nos ocurre una pregunta cuya respuesta va a aclarar el significado y el porqué de la escritura de algunas obras literarias de Ḥaqqī. ¿Fue la producción literaria del escritor egipcio en esta etapa un resultado de choque que el autor había tenido debido a su contacto con dos civilizaciones diferentes o, mejor dicho, contradictorios? A nuestro parecer, la producción de Ḥaqqī en aquella etapa no representaba ningún fruto de choque. Era simplemente el compromiso de un escritor enamorado de su patria hasta la médula y angustiado por los sufrimientos que padecían sus ciudadanos. Ṣalāḥ Ma‘āṭī, en este sentido, dice:

“Ḥaqqī no ha tenido ningún choque. Pues la naturaleza de la vida le hizo contemplar, almacenar y comparar. El conflicto interior de Ḥaqqī no era entre pobreza y riqueza, progreso e ignorancia ni ciencia y fe,... el perpetuo conflicto que le preocupaba es el conflicto del hombre con sus instintos, deseos deprimidos y las seducciones de la vida.”²³⁵

En su conversación con Ṣalāḥ Ma‘āṭī, Yaḥyà Ḥaqqī pone al descubierto la existencia de dos etapas que han tenido importantes influencias en su vida literaria. Estas dos fases vienen bien reflejadas en obras como el volumen de *Dimā’ wa-ṭīn* (Sangre y barro), *Jallīha ‘alā Allāh* (Confía en Dios), *Ḥaqība fī yad musāfir* (Una maleta en la mano de un viajero) y *Qindīl Umm Hāšim*. He aquí la declaración que ha hecho Ḥaqqī con respecto a la influencia del ambiente en que se vio metido:

“En mi vida existen dos etapas muy importantes. La primera, cuando era cairota, no sabía nada del campo ni del campesino, no sabía nada de la gente del Alto Egipto ni de lo que pasa allí. De repente, teniendo entonces veintiún años, me encontré implantado en la ciudad de Manfalūt, en lo más hondo del Alto Egipto: su barro, cultivo, animales, lenguaje, problemas... Estos dos años que pasé en el Alto Egipto me convirtieron de cairota en un egipcio auténtico que sus sentimientos se inspiran de la experiencia personal y no del simple pensamiento teórico o debido a la lectura de los libros [...] La segunda etapa, cuando entré en el cuerpo diplomático y trasladé entre los países europeos. Entonces, sucedió el enfrentamiento entre nuestra civilización y la de Occidente y ¿cuál es nuestra actitud de la civilización moderna y qué hacemos con ella?”²³⁶

²³⁴ Muḥammad Al-Šādī, “Yaḥyà Ḥaqqī wa *Fulla Mišmiš Lūlu*: al-‘amal al-’awal”, en *Al-Hilāl*, cit., p. 87.

²³⁵ Ṣalāḥ Ma‘āṭī, *Waṣīyyat ṣāḥib al-qindīl*, cit., p. 9.

²³⁶ Ibidem., pp. 150-151.

Precisamente, la primera etapa de la cual habla el escritor egipcio fue retratada maravillosamente en su libro *Jallīha ‘alā Allāh* (Confía en Dios), un libro del cual Ḥaqqī dice: “Tómalo como una referencia histórica. Tienes que aprender lo que sucedió al campesino en aquellos tiempos y cuáles son los amargos y crueles sufrimientos que padecía en su vida. Nunca he visto en vida una pobreza o una miseria como las que presencié en el campesino del Alto Egipto en aquel tiempo.”²³⁷ En *Ḥaqqība fī yad musāfir* retrata el abismo que está entre Oriente y Occidente, además de registrar sus diferentes viajes y las experiencias que ha ganado en los mismos. La crítica afirma que en obras como *Qindīl Umm Hāšim* el autor no refleja más que sus experiencias personales y quizá Ḥaqqī pretendió, llegando a la edad de cuarenta años, revelar los detalles de su vida porque consideraba sus experiencias como una lección que el lector puede aprender y aprovechar de ella,²³⁸ algo que no podemos estar en contra, ya que cualquier obra realista tiene que ver con su autor, su vida o el entorno que le rodea y en que la obra literaria sale profundamente inspirada.

A nuestro juicio, no sólo son importantes estas dos etapas en la vida de Yaḥyà Ḥaqqī o los años de Madrid en la vida del escritor canario, sino que ambas figuras vivieron observando en silencio todo lo que pasa ante sus ojos. Desde niños hasta sus últimos años almacenaban en sus memorias todas las experiencias que son aptas para ser narradas posteriormente en obras novelísticas. A fin de cuentas, los valores, ideas, creencias, culturas, etc. que aparecen en la obra de Galdós y de Ḥaqqī son mero reflejo de todo lo que fue inspirado en la realidad que ellos mismos han vivido.

Asimismo, Galdós se quedaba fascinado por el espectáculo de las muchedumbres debido a su inclusión de acción y vida. Le interesaba a Galdós observar todo: “la pompa oficial, la entrada en la ciudad de un personaje, los funerales regios, etc.” La atmósfera intranquila debido al incremento y al recrudecimiento de los crímenes le excitó a Galdós. “Primero, porque tenían soliviantado a Madrid; y segundo, porque el novelista ve desfilar ante sus ojos algunos tipos que los sacaría en sus novelas, después de estudiarlos psicológicamente. Y lee las extensas informaciones de los periódicos sobre estos crímenes. Esta actividad criminal se refleja en *La incógnita* y en *Realidad*.”²³⁹ Según Gustavo Corra, para Galdós, la masa amorfa que resulta de la descomposición de las antiguas clases sociales, el Estado llano y la Aristocracia, constituye la cantera de

²³⁷ Ibídem., pp. 150-151.

²³⁸ Miriam Cooke, “Yaḥyà Ḥaqqī wal-sīra al-ḡatiyya” (Yaḥyà Ḥaqqī y la autobiografía), en *Mulajjaṣāt abḥāt nadwat wýūh Yaḥyà Ḥaqqī*, cit., p. 79.

²³⁹ Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, cit., p. 13.

donde ha de extraerse la infinita variedad de situaciones y de caracteres que han de formar el entramado de la novela realista.²⁴⁰ Esta actitud de responsabilidad que asumía el escritor canario hacia su sociedad es digna de ser comparada con la del escritor egipcio que, según Muḥammad Al-Šādlī, “era el autor más capaz de sentir el ambiente egipcio y llevarlo con habilidad y precisión en varias obras suyas.”²⁴¹ Fijándonos en las obras del escritor egipcio, encontramos que éstas incluyen las muchedumbres y masas que a Galdós le interesaba observar. Estas multitudes aparecen, por ejemplo, de forma muy nítida en obras como *Qindīl Umm Hāšim* y *Umm al-‘Awāyiz*. Así, el protagonista de la primera obra dice:

“Se acerca a la plaza y la encuentra, como de costumbre, repleta de gente abrumada por la miseria y que arrastra en sus pies las pesadas cadenas de opresión. ¡Estos no son seres vivientes propios de una época en la que los mismos inanimados se mueven! Estas multitudes son antiguos monumentos vacíos y destrozados, como restos de columnas en ruinas cuya única misión es hacer que los pies de los transeúntes tropiecen en ellos.”²⁴²

El narrador de la segunda obra, *Umm al-‘Awāyiz*, habla del protagonista diciendo: “Barhūma se levantó y sacudió el polvo de su trasero, desapareció de la vista y la aglomeración de la plaza le tragó. [...] Se dirigió con pasos muy indolentes hacia la tumba de *Umm al-‘Awāyiz*. Le rodeaban filas de mendigos sentados a la turca hasta el punto de que te imaginas que así fueron creados. Éstos apoyaron sus espaldas a su lado.” El narrador habla de otro personaje de los antagonistas diciendo: “Me fascinó la persistencia y la fuerza de la voluntad de este hombre. Por ello, dejé a mi amigo, el miope, y caminé detrás de este extraño procedente. Me llevó con sus pasos tan serios y activos de al-Sayyida Zaynab, la plaza de Bāb al-Jalq, al-Qal‘a, al-Sayyida ‘Ā’iša, abriéndose paso en el cementerio hacia al-Sayyida Nafisa, al-Siūfiyya, al-Jaymiyya, Bawābat al-Mitwallī y, finalmente, se dirigió a un pequeño café en Sayyidna al-Ḥusayn.”²⁴³ Es cierto que estas escenas que emanan de la descripción física de los lugares apiñados con gente demuestran la experiencia personal, el contacto directo con la naturaleza y la influencia del ambiente en la obra literaria de Yaḥyà Ḥaqqī.

En sus respectivas obras aparece todo tipo de personajes sacados de la realidad. Así, Ignacio Elizalde afirma que todos los personajes galdosianos, incluyendo los

²⁴⁰ Gustavo Correa, “Calderón y la novela realista española”, en *Anales galdosianos*, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Año XVIII, 1983, p. 17.

²⁴¹ Muḥammad Al-Šādlī, “Yaḥyà Ḥaqqī wa-Fulla Mišmiš Lūlu: al-‘amal al-‘awal”, en *Al-Hilāl*, cit., p. 86.

²⁴² Yaḥyà Ḥaqqī, *La lámpara de Umm Hāšim*, cit., p. 103.

²⁴³ Yaḥyà Ḥaqqī, *Umm al-‘Awāyiz* (La madre de los desvalidos), al-hay’a al mišriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1999, pp. 15, 19 y 18 respectivamente.

clérigos, “son seres reales sacados de la coyuntura histórica española.”²⁴⁴ Sin embargo, esta declaración de Elizalde necesita cierta detención porque se trata de una generalización de juicio que debemos evitar siempre a la hora de tratar las cuestiones, especialmente literarias. Pues Elizalde deja constancia de que todos sus personajes son así, mientras que existen muchos personajes que el novelista acude a la imaginación para crearlos. Estamos de acuerdo que éstos pueden ser como arquetipos que encarnan una clase entera de la sociedad y, por lo tanto, son también reales, pero no representan personajes concretos que el autor ha visto o tratado con ellos. En la novelística de Galdós siempre se fusionaba la realidad con la ficción para demostrar la habilidad creativa a través de la cual nos presenta un cuadro lleno de personajes reales y otros como si lo fueran. Gilbert Smith, a este respecto, subraya que “La presencia en el mundo ficticio de obras de arte que existen en el mundo real —las novelas de Pereda, los cuadros de Goya, la picaresca, el *Quixote*— indica lo que ya sabemos: que los personajes ficticios pueden tener las mismas experiencias que nosotros. Tristana cita los versos de Dante en sus cartas, y nosotros también podemos citar los mismos versos en nuestras cartas de amor.”²⁴⁵ A fin de cuentas, las obras galdosianas incluían tanto los personajes verdaderos sacados de la realidad circundante y los otros ficticios que parecen reales porque en cierto modo expresan tipos reales. Pero, de todas formas, estos personajes están inspirados en la realidad y el ambiente que Galdós observaba a lo largo de su trayectoria literaria.

La mayor parte de los personajes de Yaḥyà Ḥaqqī, asimismo, tienen origen en la vida real. Así, hablando de uno de sus personajes, Ḥaqqī deja constancia de que “el nombre de “Ismā‘īl”, protagonista de la obra, lo tomó del de un amigo suyo llamado Ismā‘īl Kāmil. El último puesto que ocupó este señor fue el de embajador de Egipto en India. Y representaba, según Ḥaqqī, el intento de maridaje entre Oriente y Occidente.”²⁴⁶ Y así fue su papel en la obra también. El mejor ejemplo para demostrar la coexistencia de los personajes reales y los otros ficticios en la obra de Ḥaqqī es *al-Buṣṭayī*, donde aparecen ambos tipos conjuntamente ensamblados para pintar magníficamente la realidad. También en esta obra el autor fue influido intensamente por el ambiente cargado de ciertas costumbres que fueron la fuente principal de inspiración para él. Pues, según lo que vamos a ver en su adecuado lugar, las acciones de esta novela fueron basadas en hechos reales que revelaron ciertos males en esta parte tan

²⁴⁴ Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, cit., p. 86.

²⁴⁵ Gilbert Smith, “Los narradores de Galdós y la hermeticidad de la novela”, en *Actas del VII congreso de la asociación internacional de hispanistas*, 1980, p. 979.

²⁴⁶ Yaḥyà Ḥaqqī, “Aṣṣūn ‘udw muntasib. Sīra ḍātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 42.

lejana de Egipto y, por lo tanto, Ḥaqqī escribió *al-Buṣṭayī* sacando sus acciones del ambiente circundante.

Ḥaqqī trabajó como funcionario de la administración en Manfalūt durante los años 1927-1928.²⁴⁷ A pesar de ser estos años los más difíciles de su vida, tuvieron gran valor en la trayectoria vital y literaria del escritor. Estos dos años eran fértiles para él como escritor, ya que su residencia en el campo le permitió estar en contacto con los problemas de la gente.²⁴⁸ El mismo Ḥaqqī confiesa que ésta fue una de las etapas más importantes de su vida literaria porque su traslado al Alto Egipto, y a otros lugares, le permitió establecer contacto directo con la gente, la naturaleza, los animales y el campesino egipcio.²⁴⁹

Por todo esto, en muchas ocasiones el novelista se identifica con sus personajes y en sus obras se trasluce la gran semejanza entre la vida de aquél y éstos. En muchas obras suyas, Galdós y Ḥaqqī pintan el protagonista que expresa sus propias inquietudes frente a las cuestiones problemáticas. Por ello, siempre venimos diciendo que el protagonista de la obra es, en la mayor parte de los casos, el portavoz del autor. Expresa lo que le preocupa y revela sus opiniones acerca de los problemas que necesitan su intervención.

Bravo-Villasante, a este respecto, afirma que “el novelista se identifica, muchas veces, con sus personajes como el Tito Liviano de *Amadeo I*. La definición de este personaje en la obra es aplicable al propio Galdós.”²⁵⁰ En *Amadeo I*, una novela de la quinta serie de los *Episodios Nacionales*, Galdós ofrece al lector las características de Tito Liviano cuyas cualidades coinciden con las del escritor, como ha afirmado la crítica galdosiana: “Trabajó sin descanso, repartió su voluntad entre las tareas de la pluma y la conquista de las mujeres, únicas empresas en que le favoreció la fortuna.”²⁵¹ Pues, fijándonos en la vida del escritor canario, encontraremos que él dedicó su vida a estas dos cosas: la literatura, que fue su primera preocupación, y las mujeres, que representaban para él un papel importantísimo. Hans Hinterhäuser asegura que “A Tito, el protagonista de los últimos *Episodios*, ha prestado Galdós por lo menos tres experiencias personales: de su juventud, la actividad periodística, su colaboración en los

²⁴⁷ Sāmī Farīd, *Yahyà Ḥaqqī, ‘āzif al kalimāt*, cit., p. 19.

²⁴⁸ Ṣalāh Ma‘āfī, *waṣiyyat ṣahib al-qindīl*, cit., p. 106; Samīr Wabbī, “Al-bī’tu wa-t’fīruha ‘alā intāy Yahyà Ḥaqqī”, en *Sab ‘ūn šam ‘a fī hayāt Yahyà Ḥaqqī*, cit., p. 67.

²⁴⁹ Yahyà Ḥaqqī, “Aššān ‘udw muntasib. Sīra ḡātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 35.

²⁵⁰ Carmen Bravo-Villasante, *Galdós visto por sí mismo*, Magisterio español, Madrid, 1970, p. 256.

²⁵¹ Benito Pérez Galdós, *Amadeo I*, Historia 16, Madrid, 1996, p. 42.

influyentes periódicos progresistas *El Debate* y *Las Novedades* [...]; su viaje a Santander en el verano de 1872 siguiendo al rey Amadeo (precisamente durante esos meses Galdós había trabajado allí en Trafalgar y, ciertamente, había contemplado al rey, entre cuyos partidarios se encontraba); de su vejez, la penosa enfermedad de los ojos, con sus sufrimientos, desesperaciones y alucinaciones”²⁵² Así, también Galdós describe en *El doctor Centeno* su infancia, encarnada en el personaje Alejandro Miquis. Estas mismas características, como ya lo hemos visto en el capítulo primero de esta misma sección, fueron presentadas por Casaldueiro como las cualidades del mismo Galdós. Escribe el autor canario sobre su personaje:

“Desde la infancia se había distinguido por su precocidad. Era un niño de éstos que son la admiración del pueblo en que nacieron, del cura, del médico y del boticario. A los cuatro años sabía leer, a los seis hacía prosa, a los siete versos, a los diez entendía de Calderón, Balzac, Víctor Hugo, Schiller, y conocía los nombres de infinitas celebridades. A los doce había leído más que muchos que a los cincuenta pasan por eruditos. Su feliz retentiva le había familiarizado con la historia de los libros de texto. A los catorce abriles, hombres graves del país le consultaban sobre materias de Historia, Mitología y Lenguaje.”²⁵³

Hasta tal grado ha visto la crítica la plena identificación entre el protagonista de *El doctor Centeno* y su autor para mencionar las mismas características sin palabra más ni palabra menos. Pero ¿Por qué? Para nosotros, dicha identificación nació gracias al ambiente general en que vivía el escritor y que le inspiró la mayor parte del contenido de sus obras. En muchas obras suyas como *Doña Perfecta*, encontramos que la actitud del protagonista frente a los problemas sociales es la misma de Galdós. Pues, en esta obra, por ejemplo, Pepe Rey encarna la personalidad de Pérez Galdós y sus ideas progresistas. Además, en algunas ocasiones, los personajes reflejan ciertas experiencias que el autor ha experimentado y, por consiguiente, las acciones de sus obras salen inspiradas en ellas. Comparando el contenido de la obra galdosiana y su vida personal, encontraremos que doña Perfecta puede ser la encarnación de su propia madre. La protagonista de la novela es una mujer áspera, intransigente y religiosa tal como su madre que era una mujer autoritaria y religiosa. Además, doña Perfecta impide a Pepe Rey a casarse con su hija, Rosario, en forma que recuerda a la propia madre de Galdós cuando trata con todos medios para evitar el casamiento de éste con la joven Sisita. Doña Perfecta, tan como la madre del autor español, también destruye el amor de un joven sincero y liberal por una muchacha inocente.

²⁵² Hans Hinterhäuser, *Los “Episodios Nacionales” de Pérez Galdós*, cit., p. 78.

²⁵³ Benito Pérez Galdós, *El doctor Centeno*, Alianza editorial, Madrid, 1985, p. 187.

“La madre de Galdós, doña María Dolores, muy creyente y de temperamento fuerte y autoritario, dejó una no menos decisiva impronta en su hijo. El rechazo visceral del dogmatismo y la tolerancia, sobre todo en las novelas de la primera época, bien pudo tener como punto de referencia el recuerdo de la madre. La crítica galdosiana ha insistido en que mujeres como doña Perfecta, en la novela homónima, o doña Sales, en Ángel Guerra, son un trasunto de doña María Dolores.”²⁵⁴

Tal coincidencia y dicha identificación entre el autor y su vida personal, de una parte, y, de otra, sus propios personajes aparecen con nitidez en las obras de Yaḥyà Ḥaqqī. Así, en *Ṣaḥḥ al-nawm* aparece como un narrador omnisciente que vigila la transformación de su patria de un país feudal en otro liberado de las cadenas del feudalismo. Por ello, la obra viene dividida en dos partes: “ayer”, donde el escritor refleja la situación del país antes de la revolución de 1952, y “hoy”, donde pone al descubierto las novedades que trajo consigo dicha revolución. Otras veces, el autor aparece como uno de los personajes cuya intervención es para retratar lo que ocurre al lector. Esta actitud del escritor egipcio significa, a nuestro parecer, que el ambiente y las circunstancias políticas, sociales, etc. le inspiraron escribir sus obras y, por ello, éstas fueron fuertemente ligadas al ambiente sobre el que fueron escritas.

Esta actitud también se hace patente en obras como *Qindīl Umm Hāšim*, donde el protagonista Ismā‘īl representa el portavoz de las ideas de Yaḥyà Ḥaqqī. Mahmūd Taymūr dice al respecto:

“Esta magnífica obra —viva con sus prototipos humanos y acciones locales— refleja detalladamente la vida de Yaḥyà Ḥaqqī y su arte. Cada vez le empuja la corriente renovadora para poner libremente sus opiniones y expresarlas en *Qindīl Umm Hāšim*.”²⁵⁵

También la vida que Ḥaqqī llevó en las provincias del Delta le inspiró la escritura de una obra que la crítica considera la representación de la corriente del realismo objetivo. Es *Qahwat Dimitrī*, donde el escritor retrata la realidad, en que se inspiró, con plena objetividad. Vamos a presentar en las líneas siguientes un texto que demuestra el ambiente que le va a servir como fuente de inspiración y por consiguiente la describe tal como es:

“El café de Dimitrī, que voy a tomar como ejemplo para todos los parecidos cafés, se sitúa en una de las pequeñas aldeas de la provincia de al-Garbiyya, que el Río

²⁵⁴ Francisco Caudet, “Apuntes biográficos”, en: Francisco Caudet y José María Martínez Cachero, *Pérez Galdós y Clarín*, cit., 17.

²⁵⁵ Mahmūd Taymūr, “Bayn Sab‘ min al-ḥalwa wa-Qindīl Umm Hāšim” (Entre *Un león de Postre* y *El candil de Umm Hāšim*), *Sab‘ ūn šam‘a fī ḥayāt Yaḥyà Ḥaqqī*, cit., p. 40.

Nilo abraza y la une a su pecho magnánimo sin tener rencor a esta gente que montan a su espalda viajando con sus barcas yendo a los mercados en las ciudades y a los campos. Se lavan sus cuerpos y eliminan sus suciedades. Después de todo esto, dejan de adorarlo, cosa a la que fueron acostumbrados sus antiguos abuelos.”²⁵⁶

A fin de cuentas, la adhesión de Galdós y Ḥaqqī al ambiente circundante y con sus gentes, además de las experiencias personales que han vivido, participaron en la composición de sus obras literarias. La rigurosa observación de la realidad española y egipcia respectivamente fue un punto de partida para reflejar ambos ambientes con sus peculiaridades en su producción literaria, y por consiguiente, aparecen en sus obras los personajes que encarnan sus ideas y tendencias.

²⁵⁶ Yaḥyà Ḥaqqī, “Qahwat Dimitrī” en el volumen de *Dimā’ wa-ṭīn* (Sangre y barro), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1994, p. 156.

III- CAPÍTULO TERCERO: HISTORIA Y CONTEMPORANEIDAD:

Historia y contemporaneidad son dos términos muy necesarios en la definición de las civilizaciones. Es decir, con la palabra “historia” se refiere siempre al pasado de una nación y con la palabra “contemporaneidad”, al presente de la misma. Por consiguiente, no se puede señalar a la cara de la civilización sin mencionar estas dos palabras: pasado y presente o historia y contemporaneidad. En la obra de los escritores, objeto de estudio, la historia —expresión del pasado— y la contemporaneidad —expresión del presente— se complementan mutuamente para reflejar la realidad de sus respectivas sociedades.

El tema que más preocupaba a Galdós y a Ḥaqqī era España y Egipto y su hombre respectivamente, lo que nos hace decir que la historia, especialmente la inmediata, no la remota, tiene una relación estrecha con el presente, una relación inseparable para hablar de una patria. Nos parecen brillantes, en este sentido, las palabras de José Luis Mora García sobre el interés de Galdós por incluir en su obra tanto el pasado como el presente: “el tema y la preocupación de Galdós era España, es decir, las bases sobre las que asentar su progreso. Ello exigía la revisión de la tradición, el análisis del presente y una propuesta de futuro: eficiencia y moralidad como sentimiento humano universal.”²⁵⁷ Leyendo las palabras de Mora García, lo mismo podemos decir sobre Ḥaqqī, que siempre urgía la necesidad de lograr el progreso de su patria a través del conocimiento profundo del pasado y enfrentamiento con la realidad presente, planteando unas propuestas de un futuro mejor a través de explorar y desarrollar las capacidades y talentos escondidos.²⁵⁸ La utilidad de la historia, entonces, reside en tres bases fundamentales: conocer el pasado, aprender el presente y mejorar nuestro futuro. Y creemos que Galdós y Ḥaqqī tenían este programa en consideración cuando decidieron contar la historia, el primero en sus novelas históricas llamadas *Episodios Nacionales* y el segundo en sus artículos literarios recopilados bajo el nombre de *Páginas de la historia de Egipto*. Pues el estudio de la historia revela la raíz de la mayor parte de los problemas que vivimos en el presente y nos da lecciones para no caer en los mismos errores del pasado.

A fin de cuentas, compartimos la opinión que subraya que “el estudio de la historia tiene objetivos e intenciones importantes como recordar el pasado, extraer las lecciones y ejemplos con el fin de entender el presente... y prepararse para el futuro.”²⁵⁹

²⁵⁷ José Luis Mora García, *Galdós (1843-1920)*, cit., p. 24.

²⁵⁸ Yaḥyà Ḥaqqī, “Ahdāf al-‘amal al-ṭaqāfī”, en *Humūm ṭaqāfīyya*, cit., p. 38.

²⁵⁹ ‘Alī Ḥusayn Al-Šaṭāt, *Tarīj al-Islām fil Andalus* (La historia del Islam en al-Andalus), Dār Qibā’, al-Qāhira, 2001, p. 13.

Y creemos que con este objetivo de enseñanza Galdós y Ḥaqqī trataron de estudiar y presentar la historia.

Galdós y Ḥaqqī partieron del pasado inmediato para asentar bien las bases del presente. Debido a la inmensa y meticulosa observación de la agitada vida en que crecieron ambos escritores, Galdós y Ḥaqqī han visto que existe una estrecha relación entre el pasado y el presente. Por consiguiente, podemos decir que el tratamiento de la historia en sus respectivas obras fue un punto de partida y un eslabón indispensable para tratar el presente. De este propósito de tratar la historia en la obra de ambos autores vamos a hablar más adelante en su adecuado lugar.

Galdós y Ḥaqqī, a nuestro parecer, fueron aceptados y bien recibidos por el público de los lectores, además del valor literario de sus obras, por criterios extra-literarios: la relación entre la obra y la sociedad o la realidad vivida. Pues en la historia española se puede apreciar fechas decisivas que seguramente significaron cambios cruciales para la sociedad española: las guerras carlistas —que abarcan un amplio marco cronológico comprendido entre 1833 y 1876—, la revolución de 1848, el bienio liberal, la revolución de 1868 y la primera República (1873-1874). También en la historia egipcia se pudo observar, con total evidencia, desordenes y revoluciones concretas como la ocupación inglesa que duró más de setenta y dos años durante los cuales vivió el pueblo egipcio en circunstancias de represión y explotación, la revolución de 1919, la revolución de 1952 y el cambio del régimen gubernamental. Galdós y Ḥaqqī con una habilidad de escritores maduros y conscientes de las transformaciones político-sociales de sus respectivos países pudieron llevar esta materia tan rica a sus obras literarias.

El objetivo de este capítulo es demostrar que ambos escritores se interesaron por las dos caras de la realidad de sus respectivas patrias: la historia y el presente. Pues, aunque el realismo pretende reflejar los acontecimientos contemporáneos en el entorno de escritor, la historia también, a nuestro parecer, forma parte de la realidad. Este capítulo viene estructurado de dos puntos esenciales. Centramos el primer punto en poner al descubierto la convergencia que existe entre ambos escritores con respecto a su interés por la dimensión histórica y su empeño en reflejar esta dimensión en sus respectivas obras, aunque, al mismo tiempo, existen ciertas diferencias. El segundo punto se relaciona con el compromiso de ambos autores de abordar los problemas de la sociedad contemporánea.

1. INTERÉS POR LA HISTORIA:

Aunque “en la crítica galdosiana predomina desde hace mucho tiempo una notable divergencia de opiniones en lo que se refiere a la valoración de Galdós como «historiador», más exactamente, en relación con el problema del cuidado y aplicación con que el novelista recogía el material histórico para sus *Episodios*”, según afirmaba Hans Hinterhäuser,²⁶⁰ compartimos la opinión de Ricardo Gullón en la cual subraya que “en ninguna obra puede aprenderse mejor la historia de España que en los *Episodios*” de don Benito Pérez Galdós.²⁶¹ Peter Bly, en este sentido, afirma que “«Galdós y la historia» parece ser una de esas frases consagradas por el uso repetido de los críticos y de los lectores de Galdós, de tal manera que el sugerir ya que no es tópico, ni unánimemente claro ni aceptable, parecería herejía para algunos lectores.”²⁶² Por ello, como un eco de una opinión generalizada entre los estudiosos e investigadores de Galdós, José María Jover Zamora calificó los *Episodios Nacionales* de fuente importante para el conocimiento del siglo XIX, un “verdadero trabajo de historiador”, al cual se seguirá acudiendo “en busca de un imponderable que escapó al análisis de nuestros métodos establecidos.”²⁶³

Yaḥyà Ḥaqqī, asimismo, “procuraba ser un historiador que abordaba la historia social de su país y lo que obviaban parte de los historiadores. En todos los papeles que ha desempeñado a lo largo de su trayectoria vital, se ocupó de su país del que estaba enamorado hasta el punto de que si rompes un adoquín, le encontrarás en él”, como afirmaban Nuha Yaḥyà Ḥaqqī e Ibrahīm ‘Abdel-‘Azīz.²⁶⁴ En “Aswāq” (mercados), Ḥaqqī pone al descubierto esta dimensión creativa diciendo: “Hoy quisiera hablar contigo de algunos aspectos de El Cairo, que vi en mi infancia y han desaparecido ahora. No se trata de una imitación de los extranjeros, sino porque estos aspectos no se separan de mi memoria tanto en el despertar como en el sueño. Me liberaré de su insistencia con contártelos.”²⁶⁵ Y, así, quisiéramos dejar constancia de que tanto Galdós como Ḥaqqī

²⁶⁰ Hans Hinterhäuser, *Los “Episodios Nacionales” de Pérez Galdós*, cit., p. 55.

²⁶¹ Ricardo Gullón, “La historia como materia novelable”, en: Douglass M. Rogers, *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 403.

²⁶² Peter A. Bly, “Introducción”, en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, Ottawa, Dovehouse, 1988, p. 13.

²⁶³ José María Jover Zamora, *El siglo XIX en España: doce estudios*, (Barcelona: Planeta, 1974), pp. 14-15, citado por: Eamonn Rodgers: “Teoría literaria y filosofía de la historia en el primer Galdós”, en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit., p. 35; José María Jover Zamora, *Historiadores españoles de nuestro siglo*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1999, p. 34.

²⁶⁴ Nuha Yaḥyà Ḥaqqī e Ibrahīm ‘Abdel-‘Azīz, *Yaḥyà Ḥaqqī: dikrayāt maṭwiyya*, cit., p. 12.

²⁶⁵ Yaḥyà Ḥaqqī, “Aswāq” (mercados), en *Ṣafahāt min tārīḥ Miṣr*, (Páginas de la historia de Egipto), al-hay’a al miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1989, p. 108.

tenían compartido interés por la dimensión histórica de sus respectivas patrias y, por lo tanto, la aplicación del calificativo historiador a ambas figuras tenía su origen real.

Antes de penetrar en el tema, convendría aclarar una divergencia, que, a nuestro juicio, es de suma importancia. Esta diferencia se centra fundamentalmente en la atención que ha prestado la crítica a la dimensión histórica en la obra de ambos autores. Por una parte, “son los *Episodios Nacionales* los que han recibido la mayor atención de los críticos.”²⁶⁶ Por otra parte, la crítica árabe no ha resaltado este aspecto en la obra de Ḥaqqī de la forma idónea. Pues, mientras que encontramos varios estudios sobre los *Episodios* del escritor canario —incluidos en obras generales sobre el autor y su obra u obras independientes dedicadas a los *Episodios* de Galdós—, los estudios escritos sobre la obra histórica de Ḥaqqī apenas existen. Mientras que no podemos citar todos los estudios escritos sobre los *Episodios* en estas líneas por lo numerosos que son, no podemos ofrecer una sola obra dedicada a dicho rasgo histórico en la obra de Yaḥyà Ḥaqqī. Así, por ejemplo, en el lado galdosiano se puede notar la gran obra de Hans Hinterhäuser dedicada a *Los «Episodios Nacionales» de Pérez Galdós*, sobre la cual dice Peter A. Bly: “A Hinterhäuser (1963) le toca el honor de haber iniciado estudios de extensa envergadura sobre los *episodios*, no sólo en cuanto a su génesis en fuentes autobiográficas, literarias (tanto europeas como españolas), pictóricas orales y documentales, sino también en cuanto a muchos otros aspectos, en particular su *status* como obra historiografía.”²⁶⁷ Existe una cantidad muy enorme de estudios sobre el uso de la historia como materia novelable en la obra galdosiana y el hecho de no mencionarlos todos aquí no se debe a su poca importancia, sino, al contrario, porque en estas líneas no podremos darles la importancia que merecen. Además, nuestro objetivo no es enumerar los estudios que fueron escritos sobre cada proyecto literario de ambos autores, sino destacar las convergencias o las divergencias que pueden existir. En el lado del escritor egipcio, no encontramos más que una ponencia, titulada “Yaḥyà Ḥaqqī wal-maskūt ‘anh fī al-qirā’a al-tārījiyya” (Yaḥyà Ḥaqqī y lo silencioso en la lectura histórica), con la cual participó Sayyid ‘Iṣmāwī en la conferencia dedicada al aniversario de Yaḥyà Ḥaqqī entre el 10 y el 12 de enero 2005. Por ello, vemos que el acercamiento entre el escritor español y el escritor egipcio en este estudio comparatístico nos será útil desde varias perspectivas: primero, abordar un rasgo descuidado por la crítica haqqiana y, segundo, destacar lo convergente y lo divergente entre la obra de Galdós y la de Ḥaqqī con respecto a este rasgo.

²⁶⁶ Peter A. Bly, “Introducción”, en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit., p. 15.

²⁶⁷ *Ibidem.*, p. 16.

La concienciación de la importancia de reflejar el pasado en las obras artísticas ha sido un factor decisivo para que Galdós y Ḥaqqī traten de ofrecernos los *Episodios Nacionales* de España o las *Páginas de la historia de Egipto*. Es verdad que este rasgo es más patente en la obra de Pérez Galdós que en la de Yaḥyà Ḥaqqī. Pero lo que pretendemos demostrar en estas líneas es el interés compartido que tuvieron tanto Galdós como Ḥaqqī por la historia de sus respectivos países. Como Pérez Galdós dedicó gran parte de su obra, sobre todo los *Episodios Nacionales*, para contar a sus lectores la historia de España, Yaḥyà Ḥaqqī también ofreció las mejores páginas para descubrir algunas dimensiones de la historia egipcia.

Es digno mencionar que la historia está siempre presente en toda novela. Es decir, si Galdós y Ḥaqqī no hubieran dedicado parte de su labor literaria al tratamiento de la cuestión histórica —los *Episodios Nacionales* y las *Páginas de la historia de Egipto*—, habríamos apreciado la historia en cada obra suya, puesto que la novela siempre tiene un trasfondo histórico que la sitúa en el espacio y en el tiempo. Francisco Ayala, a este respecto, subraya:

“...toda novela es, en una acepción amplia, novela histórica; el novelista tiene, sin remedio, que colocar su creación imaginativa sobre el terreno histórico, y lo hace no sólo cuando localiza su acción en el tiempo y en el espacio, para dar a sus personajes el ambiente de la rigurosa actualidad, sino también cuando la rehuye, refugiándose en el pasado concluso —con la novela histórica en sentido estricto—, o en los parajes de la pura fantasía, pues ambas direcciones del escapismo son, de modo muy caracterizado, fruta del tiempo y aluden inequívocamente a las condiciones inmediatas del escritor y de sus lectores; son, en fin, formas de interpretar el mundo a partir de la experiencia de la vida humana actual, y, por tanto, signos destinados a orientarla, pues tal es la responsabilidad que, a sabiendas o no, asume el novelista frente a sus contemporáneos.”²⁶⁸

Toda novela, según decía Ricardo López-Landy, tiene necesariamente su tiempo y su espacio, “sean éstos históricos o no, precisados o borrosos, detallados o generales, fragmentados o íntegros, destacados u ocultos.”²⁶⁹ Debido a esta presencia inseparable de cualquier obra narrativa nos permite a decir que en la totalidad de la obra de Pérez Galdós y en la de Yaḥyà Ḥaqqī siempre encontramos la referencia histórica como trasfondo indispensable para localizar sus personajes en el espacio y en el tiempo. Entonces, nos parece oportuno decir que Galdós siempre escribía novelas en que se

²⁶⁸ Francisco Ayala, *La novela: Galdós y Unamuno*, cit., p. 26.

²⁶⁹ Ricardo López-Landy, *El mundo novelesco en la obra de Galdós*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1979, p. 7.

aprecia la veta histórica de forma muy patente. Pérez Galdós empezó a escribir los *Episodios Nacionales* en 1873, pero antes de escribirlos la historia representaba para él una referencia importante en la composición de todas sus obras. Incluso sus primeros intentos salieron caracterizados por un matiz histórico. Así, por ejemplo, escribe un drama sobre *La expulsión de los moriscos*, a renglón seguido escribe *Las novelas españolas de primera época* —paralelamente escribe los *Episodios Nacionales*— y *Las novelas españolas contemporáneas*, que aparecen todas muy bien localizadas en el espacio y en el tiempo. Galdós en la totalidad de sus obras ofrece aportaciones claras desde la dimensión histórica, puesto que siempre están presentes las referencias históricas que marcan la época sobre la cual fue escrita la obra literaria. En este mismo sentido, Ricardo Gullón en su navegación en el mundo novelesco galdosiano afirma:

“En el año 1873 Galdós comienza a escribir la primera serie de *Episodios Nacionales*. Antes ha publicado *La Fontana de oro* y narraciones que no dan medida de su talento. Pero *La Fontana de oro* y *El audaz* le sugieren la idea de utilizar lo pasado como materia novelesca.”²⁷⁰

En el preámbulo a *La fontana de oro*, considerada como la primera novela del autor, comenta Galdós: “Los hechos históricos o novelescos contados en este libro, se refieren a uno de los períodos de turbación política y social más graves e interesantes en la gran época de reorganización, que principió en 1812 y no parece próxima a terminar todavía. Mucho después de escrito este libro, pues sólo sus últimas páginas son posteriores a la Revolución de Septiembre, me ha parecido de alguna oportunidad en los días que atravesamos, por la relación que pudiera encontrarse entre muchos sucesos aquí referidos y algo de lo que aquí pasa; relación nacida, sin duda, de la semejanza que la crisis actual tiene con el memorable período de 1820-23. Esta es la principal de las razones que me han inducido a publicarlo.”²⁷¹

Esta obra pertenece al ciclo histórico en la producción literaria del escritor. Su acción estaba situada en el trienio liberal de 1820-1823. Galdós, que a pesar de su entusiasmo por la revolución de septiembre de 1868 temía que los liberales cayeran en el personalismo y en las desavenencias del pasado y que la revolución de 1868 fracasara como la de 1820, se propuso reflexionar sobre el sentido de la historia, de la que había que sacar provechosas lecciones.²⁷²

²⁷⁰ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, cit., p. 51.

²⁷¹ Benito Pérez Galdós, *La fontana de oro*, Editorial Alianza, Madrid, 2007, p. 7.

²⁷² Francisco Caudet, *El mundo novelístico de Pérez Galdós*, cit., p. 11.

Pérez Galdós, según Ángel del Río, en numerosas ocasiones compara su novela con la historia, no simplemente la de los hechos políticos, sino la de “vivir, sentir y hasta respirar de la gente,”²⁷³ lo que nos asegura que en la obra del escritor canario palpita todo tipo de hechos, no sólo los acontecimientos históricos o políticos, sino también los de la vida diaria e íntima del pueblo español. Por eso, como lo hemos señalado anteriormente, Galdós consideraba la novela como un espejo que refleja todas las verdades de la sociedad en que vivimos.

En la obra del escritor egipcio también aparece muy nítidamente esta localización espacio-temporal que indica el matiz histórico de sus obras antes de que el escritor escribiera sus *Páginas de la historia de Egipto*. La obra de Yahyà Ḥaqqī, tal como fue el caso de la de Pérez Galdós, puede ser comparada con la historia, no simplemente la historia de los acontecimientos políticos, sino con la historia del vivir de la gente en su más amplio sentido. En la totalidad de sus obras, Ḥaqqī pone los hechos históricos como trasfondo indispensable afirmando cada vez más la veracidad de los hechos transcurridos en sus obras. En este sentido, Sayyid ‘Iṣmāwī subraya que el lector encuentra en sus obras completas y verdaderas adiciones, sobre todo en la historia social de Egipto en la primera mitad del siglo XX, que Ḥaqqī conoció directamente. Ḥaqqī selecciona y analiza las imágenes y los personajes significativos y sugerentes y las situaciones influyentes en el movimiento social a través de una verdadera convivencia y una visión contemplativa. Por lo tanto, Ḥaqqī fue calificado de Al-Ŷabartī²⁷⁴ de su tiempo a través de sus lecturas de las páginas de la historia moderna de Egipto. Con una impetuosa poética Ḥaqqī abordó cuestiones que fueron descuidadas por muchos historiadores en las lecturas históricas.²⁷⁵

Nos parece interesante mencionar las palabras siguientes de Ḥamīd Liḥmdānī con respecto a una obra del escritor egipcio, en las que afirma las aportaciones históricas de Ḥaqqī en sus obras. Ḥamīd Liḥmdānī deja constancia de que Ḥaqqī en *Qindīl Umm Hāšim*:

²⁷³ Ángel de Río, “Galdós: síntesis de la novela y del espíritu de la época”, en *Historia de la literatura española*, volumen 2, cit., p. 299.

²⁷⁴ ‘Abdel-Raḥmān Al-Ŷabartī (1756-1825) es un gran historiador que vivió durante la ocupación francesa de Egipto y describió detalladamente esta época en su libro *‘Āyā’ib al-’ āṭār fī al-trāyīm wal-’ ajbār* (Las maravillas de los efectos en las biografías y las noticias) conocido con *Tārīj Al-Ŷabartī* (La historia de Al-Ŷabartī) y considerado como una fuente bibliográfica muy importante para esta época de la ocupación francesa de Egipto.

²⁷⁵ Sayyid ‘Iṣmāwī, “Yahyà Ḥaqqī wal-maskūt ‘anh fī al-qirā’a al-tārījīyya” (Yahyà Ḥaqqī y lo silencioso en la lectura histórica), *Mulajjaṣāt Abḥāt nadwat wýūh Yahyà Ḥaqqī*, cit., p. 35.

“trató un tema muy sensible en aquella época de la historia de la sociedad árabe (precisamente los años cuarenta), en que Occidente desafía con su ciencia y poder al Mundo Árabe, inmerso en el fango del retraso, pero, al mismo tiempo, orgulloso con su fe, tradiciones y costumbres.”²⁷⁶

Hablando del interés de ambos escritores por contar la historia de sus respectivas patrias, cabe mencionar el objetivo que ambos tenían preparado para su proyecto. Según Ricardo Gullón, la primera idea de Galdós fue contar para todos las “historias de la Historia”, el deleitable cuento escuchado en la infancia, enseñando a los españoles lo pasado, para que pudieran ver en el espejo oscuro las líneas precursoras de lo presente. Le pareció que no debería perderse para la literatura el tesoro de acontecimientos novelescos, tan verdaderamente extraordinarios y dramáticos, en que fue rica la epopeya antinapoleónica, entre otras cosas, porque el auténtico héroe de esta gesta era alguien cuya exaltación le importaba mucho: el pueblo español.²⁷⁷ Hans Hinterhäuser destaca la intención educadora de la escritura de estas series históricas: “Acción política, educadora a través de la literatura: esta formulación tan poco galdosiana en su estilo tajante puede servirnos para perfilar un plan más o menos claro, un impulso más o menos consciente que se realizará a lo largo de la vida del escritor.” Y añade en otra ocasión que el conjunto de los *Episodios Nacionales* constituye un verdadero programa de “educación nacional”.²⁷⁸ Galdós tenía un propósito de enseñanza a través del cual los españoles aprenden del pasado para poder afrontar el presente, por lo que se puede decir incluso el hecho de abordar la historia sirvió de gran medida para que el autor cumpliera su tarea de la representación de la realidad. Pues él quería aprender positivamente del pasado para enfrentarse con el presente. Esto quiere decir que la inclusión de la historia en sus obras sale de acuerdo con su personalidad y temperamento como escritor realista.

En otras palabras, Clarín subraya la probabilidad de que el propósito del primer Galdós, oscuro e indeciso, de escribir la historia novelesca de la epopeya nacional del presente siglo, “fuese en parte como una derivación de aquel prurito activo del entusiasta de la revolución y del joven ensimismado.”²⁷⁹ Uno de los más destacados miembros de la generación del 98, Azorín, delimita el fin de la escritura de estas obras históricas diciendo que Galdós se esforzó para que España “despierte y adquiera conciencia de si misma.”²⁸⁰ En la opinión de Mora García, la totalidad de la obra

²⁷⁶ Himīd Liḥmdānī, “Juṣiṣiyāt al-rw’iya al-sardiyya fi qiṣṣat *Qindīl Umm Hāšim*” (Peculiaridades de la visión narrativa en *El candil de Umm Hāšim*), en *Mulajjaṣāt abḥāt nadwat wýūh Yaḥyà Ḥaqqī*, cit., p. 30.

²⁷⁷ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, cit., pp. 51-52.

²⁷⁸ Hans Hinterhäuser, *Los “Episodios Nacionales” de Benito Pérez Galdós*, cit., pp. 30 y 222.

²⁷⁹ Leopoldo Alas Clarín, *Galdós, novelista*, cit., pp. 18-19.

²⁸⁰ Azorín, “Galdós” en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 84

galdosiana responde a “un propósito que le obligaba a mirar simultáneamente hacia la historia para recuperar lo vivo y hacia el presente para desentrañar el progreso escondido en las costumbres.”²⁸¹ Este propósito es muy parecido a los objetivos de los krausistas e institucionistas. Pero la ventaja de Galdós reside en que éste se dio cuenta de que la novela era el mejor instrumento para desarrollarlo.²⁸²

En el epílogo a la edición ilustrada de los *Episodios Nacionales* el escritor canario expresa su idea de que la presentación de los hechos históricos debe tener una función docente. Galdós, en este sentido, declara que su intención reside en: “presentar en forma agradable los principales hechos militares y políticos del periodo más dramático del siglo, con objeto de recrear (y enseñar también, aunque no gran cosa) a los aficionados de esta clase de lecturas.”²⁸³ El protagonista de sus últimos episodios, Tito, asegura en *La primera república* que “mi papel en el mundo no era determinar los acontecimientos, sino observarlos y con vulgar manera describirlos para que de ellos pudieran sacar alguna enseñanza los venideros hombres. De tales enseñanzas podía resultar que acelerasen el paso las generaciones destinadas a llevarnos a la plenitud de los tiempos.”²⁸⁴ Es evidente que Tito repite las mismas palabras que ha anunciado el autor al inicio de escribir sus obras históricas, que resumen la intención educativa de la escrituras de sus *Episodios Nacionales*.

A fin de cuentas, a Galdós “le interesaba la historia en la medida en que un acontecimiento de ésta pudiese ayudar a sus compatriotas a entender o solucionar los problemas vigentes en la actualidad.” Para cumplir su propósito su punto de partida siempre era “las necesidades educativas del presente, siendo significativo a este respecto que la ojeada de Galdós sobre el pasado no alcanzase más allá de 1805.”²⁸⁵

Ḥaqqī también pone al descubierto el objetivo de escribir estos artículos históricos que revelan gran parte de los hechos históricos que afectan a su país en la época moderna y la esencia de estos acontecimientos. Al comienzo de su artículo “Munādamat al-ḥurūb” (la coetaneidad de las guerras), Ḥaqqī afirma que “este artículo no se trata de una investigación en la historia. No me importa determinar el tiempo de las acciones.

²⁸¹ José Luis Mora García, *Galdós (1843-1920)*, cit., p. 29.

²⁸² *Ibidem.*, p. 29.

²⁸³ Benito Pérez Galdós, “Epílogo a la edición ilustrada de los *Episodios Nacionales*”, en *Ensayos de crítica literaria*, cit., p. 180.

²⁸⁴ Benito Pérez Galdós, *La primera república*, Historia 16, Madrid, 1996, p. 207.

²⁸⁵ Eamonn Rodgers, “Teoría literaria y filosofía de la historia en el primer Galdós”, en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit., p. 35.

[...] Solamente hablo de las huellas que dejaron en mi alma las diversas guerras que presencié desde mi nacimiento a principios del siglo. [...] Me imagino que esta huella no es más que una resonancia de los sentimientos de todo nuestro pueblo.”²⁸⁶ Este objetivo del que está hablando Ḥaqqī revela la poética con que el escritor trata los hechos históricos. Pues él no pretende en estos artículos contar los hechos históricos, sino narrarlos de forma literaria en la cual se aprecia tanto la veracidad histórica del hecho como el talento poético frente el mismo. No nos consta que nadie lo haya dicho antes, pero creemos que la intención de Ḥaqqī de escribir lecciones de la historia de su país no tenía más objetivo que los egipcios aprendan el pasado para poder afrontar los hechos del presente.

Así, como el objetivo tiene que anteceder siempre a todas las cosas, hemos intentado explorar el de Galdós y el de Ḥaqqī a la hora de escribir partes de la historia de sus respectivas naciones. Y creemos que esta intención era principalmente de enseñanza para que tanto el lector español como el egipcio fijaran y conocieran el pasado reciente, aprendiesen de los errores que les sirven para superar los obstáculos del presente y plantearan un plan para el futuro, hecho que siempre se ve nítidamente en la obra de ambos autores.

Otro punto de particular importancia que deberíamos destacar es la parcialidad de ambos autores a la hora de contar los hechos históricos. O sea, tanto Galdós como Ḥaqqī eran escritores convencidos de las ideas liberales que en sus tiempos prevalecían y, por consiguiente, cuentan la historia partiendo desde este punto de vista. En este sentido, encontramos al escritor canario, en su elaboración para escribir los *Episodios Nacionales*, contando con fuentes que procedan del campo liberal. “Sin embargo, esto es muy normal en la España del siglo XIX: los intelectuales eran liberales, la conciencia histórica de las personas cultas se alimentaba de la historiografía liberal. Por lo tanto, la versión que Galdós nos da de la historia de España es indudablemente «parcial»; pero se trataba de una «parcialidad» adecuada a su pensamiento y a su temperamento; y, al fin y al cabo, tanto en política como en literatura, parcialidad significa vida.”²⁸⁷ Álvaro de Albornoz, al contrario, tiene otra opinión a este respecto, ya que opina que “los *Episodios* de Galdós no se llaman liberales, ni democráticos, ni republicanos, sino *Episodios Nacionales*. Y son verdaderamente por la comprensión en que ellos se abarca

²⁸⁶ Yaḥyà Ḥaqqī, “Munādamat al-ḥurūb” (La coetaneidad de las guerras), en *Ṣafaḥāt min tārij Miṣr*, cit., p. 283.

²⁸⁷ Hans Hinterhäuser, *Los “Episodios Nacionales” de Benito Pérez Galdós*, cit., pp. 59-60.

todo lo español.”²⁸⁸ Marcelino Menéndez Pelayo comparte a Albornoz la opinión de que Galdós en sus episodios no se caracteriza por cualquier tipo de parcialidad:

“Si en otras obras ha podido el señor Galdós parecer novelista de escuela o de partido, en la mayor parte de los *Episodios* quiso y logró, no ser más que novelista español.”²⁸⁹

Por otra parte, Ḥaqqī vivió una fase muy significativa en la historia de Egipto — las aspiraciones de los miembros de la Nueva Escuela hacia un pensamiento liberal, además de su propia experiencia del contacto con el pensamiento europeo—, por lo que salió de su pluma los artículos literarios que cuentan la historia y a través de los cuales se aprecia sus convicciones. También en el caso del escritor egipcio, la cuestión era normal, puesto que esta parcialidad brotó de sus convicciones e ideas impregnadas en su espíritu. La parcialidad, en este sentido, no quiere decir cambio o falsificación de los hechos históricos, sino contarlos desde una perspectiva que sugiere el pensamiento de su autor.

Es necesaria la objetividad a la hora de abordar la historia, sobre todo cuando el escritor se trata de un realista que le interesa reflejar los hechos tanto históricos como contemporáneos verazmente. Por ello, la parcialidad con que ambos escritores reflejaban el pasado consistía en la exaltación de las ideas que reinaban en aquellos tiempos y de las cuales estaban convencidos ambos autores. A nuestro juicio, la aparición del autor apoyando ciertas ideas en una obra literaria no significa la falta de objetividad de la misma. Galdós y Ḥaqqī, aunque se aprecia en sus obras su inclinación y convicción de las ideas progresistas, se caracterizan por su objetividad porque frente a las ideas liberales que ellos apoyan existen las ideas opuestas. Este enfoque dualista, a través del cual se hacen patentes las ideologías opuestas prevalecientes en la realidad objetiva, estuvo presente en distintos terrenos (moral, social, político, etc.) y trasfondo común a varios temas específicos en la novela decimonónica.²⁹⁰ Como la obra de Galdós se contaba una parte muy importante de la producción literaria decimonónica en la que se aprecia este enfrentamiento entre ideas opuestas, en la obra de Ḥaqqī, asimismo, se ve nítidamente este mismo aspecto. Así, como lo ha elucidado anteriormente Nāyī Naʿīb, la estrategia de narrar en la obra de Ḥaqqī es el

²⁸⁸ Álvaro de Albornoz, *La política internacional de España. Galdós o el optimismo liberal*, Buenos Aires, 1943, pp. 53-54.

²⁸⁹ Marcelino Menéndez Pelayo, “«Don Benito Pérez Galdós»: Discursos leídos ante la Real Academia Española: contestación a Galdós”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 63.

²⁹⁰ Rafael Rodríguez Marín, *La novela en el siglo XIX*, editorial Playor, S. A., Madrid, pp. 77-79.

perspectivismo. Es decir, existe una variedad de visiones y voces que reflejan la realidad.²⁹¹

Las acciones desde las cuales parten Galdós y Ḥaqqī datan de la historia inmediata o reciente, por lo que se puede afirmar que sirvió como base de la representación de la sociedad contemporánea en sus novelas. ¿Cuál es la utilidad de tratar los hechos recientes de la historia? Hinterhäuser asegura que “desde un punto de vista histórico-literario, la novela que trata el pasado inmediato ofrece un trecho muy sugestivo del arduo camino que conduce del romanticismo al realismo.”²⁹² La presentación de la historia en los *Episodios Nacionales* constituye un proyecto programado por el autor, de acuerdo con su intento realista, para contar la realidad contemporánea. Lo que ha hecho el escritor canario es empezar desde un pasado próximo para allanar el camino narrando la vida de la sociedad contemporánea.

Rodolfo Cardona también, a este respecto, subraya que Galdós quiso reflejar la historia inmediata en sus episodios con un propósito definido y claro. Se trata de conocer las causas de los males del pasado, una lección de la que ciertamente el lector saldrá con provechosos resultados.

“La serie de novelas históricas que había concebido con la idea de trazar el curso de la historia inmediata de la España con el propósito de descubrir, para beneficio de sus paisanos, las causas de los males presentes que afligían al país. Más que un interés por la historia como el de los novelistas anteriores de estirpe romántica. Galdós se acerca a ella con la idea clásica de la historia como *magistra Vitae*.”²⁹³

Este hecho de abordar la historia reciente o inmediata fue elogiado por José Alcalá Galiano, que ensalza al escritor canario por haber elegido el pasado de la época media como cuestión de su novela. De esta forma como afirma Hinterhäuser, el interés histórico se une a las ventajas de una exposición realista. Alcalá Galiano indica: “aconsejaríamos a nuestros novelistas que, a imitación de Erckmann-Chartian, creasen la novela nacional, explotando el riquísimo periodo de lo que va de siglo, tan épico y dramático con los heroísmos de la guerra contra Napoleón, y tan agitado con nuestro advenimiento de la vida constitucional.”²⁹⁴

²⁹¹ Nāyī Naẓīb, *Yahyà Ḥaqqī wa-ẓīl al-hanīn al-ḥaḍārī*, cit., p. 139.

²⁹² Hans Hinterhäuser, *Los “Episodios Nacionales” de Benito Pérez Galdós*, cit., p. 43.

²⁹³ Rodolfo Cardona, “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, edición de Rodolfo Cardona, Octava edición, Cátedra, Madrid, 2000, p. 13.

²⁹⁴ José Alcalá Galiano, “*La fontana de oro*, de Benito Pérez Galdós”, en *Revista de España*, XX, 1871, p. 152.

Cuando Galdós se refiere al pasado remoto, “lo hace con meras y poco substanciales indicaciones o con juicio rápido y seco: en la interpretación de los hechos históricos, de la que intenta hacer partícipe al lector, este pasado remoto apenas viene incluido y el análisis de los decenios inmediatamente anteriores se considera suficiente para comprender la actualidad.”²⁹⁵

En sus obras también Ḥaqqī prestó atención a la historia reciente y a la contemporánea. El principal objetivo de esta inclinación reside en enlazar la historia del pasado inmediato con la realidad contemporánea como si estuviera presentando al lector las causas y los efectos. Ḥaqqī, según Sayyid Al-Wakīl, encuentra en el arte su único medio para combinar la originalidad y la contemporaneidad. Tal vez el concepto de la originalidad no se limita a la profundización en la historia remota, considerando que la originalidad está arraigada en la antigüedad. Es toda creencia o práctica popular que vive entre la gente y tiene raíces en el pasado. Por ello, la vuelta al pasado no existía en el diccionario ideológico de Yaḥyà Ḥaqqī porque, para él, el pasado nunca muere, sino se recrea en el presente y lo llevamos hacia el futuro. Así, fueron las ideas de Yaḥyà Ḥaqqī. A pesar de su originalidad y profundización en la tradición, siempre ha tenido una tendencia modernizada y futura.²⁹⁶ Las palabras de Sayyid Al-Wakīl no significan que el escritor egipcio se olvidó completamente de atender el pasado remoto, puesto que en sus ensayos literarios podemos encontrar alguno de ellos que aborda la historia antigua de su país, como lo vamos a ver más adelante.

Así, son intenciones parecidas y proyecciones semejantes que han hecho, de cierto modo, la existencia de una convergencia entre la labor de Pérez Galdós en sus *Episodios Nacionales* y la de Yaḥyà Ḥaqqī en sus *Páginas de la historia de Egipto*. Ambos tenían pensamientos e ideas determinadas que aparecieron nítidamente en el seno de sus obras, que reflejan la historia de su tiempo o la del pasado inmediato. Su objetivo —tanto el de Pérez Galdós como el de Yaḥyà Ḥaqqī— es enseñar a sus respectivos pueblos la historia para que éstos sepan tanto la causa como el efecto de la realidad presente o contemporánea.

²⁹⁵ Hans Hinterhäuser, *Los “Episodios Nacionales” de Benito Pérez Galdós*, cit., pp. 92-93.

²⁹⁶ Sayyid Al-Wakīl, “Yaḥyà Ḥaqqī... Namūday al-’adīb al-mawsū’ī al-laḍī naftaqid” (Yaḥyà Ḥaqqī... modelo del literato enciclopédico que buscamos”, el miércoles, 12 de julio de 2006, en: <http://www.difaf.net/modules.php?name=News&file=article&sid=310> (último acceso 05/10/2009).

Hemos dejado claro que, además de los *Episodios Nacionales* y las *Páginas de la historia de Egipto*, Galdós y Ḥaqqī han hecho de la historia un trasfondo de muchas obras suyas. Esto se mostraba muy patentemente en su empeño de localizar sus obras en el espacio y el tiempo. De una parte, la crítica galdosiana afirma que si se trataba de saber la verdad de España lo primero era mirar hacia su historia y por allí comenzó Galdós. Así, escribió en 1867 *La fontana de oro* cuyo tema está centrado en los acontecimientos del trienio liberal 1820-1823. Esta obra permite al lector recrear la historia en tiempo de un presente, que será permanente mientras el libro esté en manos de los lectores. Pérez Galdós ha tratado de reflejar la historia desde dentro para recrearla como enseñanza novelada.²⁹⁷ Lo mismo, de otra parte, puede ser notado en la producción literaria de Yaḥyà Ḥaqqī que en una de sus obras, *Ṣaḥḥ al-nawm*, habla de Egipto entre dos tiempos: el Egipto de antes de la revolución de 1952 y el de después de esta revolución, que ha cambiado radicalmente la vida de los egipcios. Pero el interés que Galdós y Ḥaqqī muestran por la historia aparece con más nitidez en los *Episodios Nacionales* del primero y las *Páginas de la historia de Egipto* del segundo. Por eso, es importante ocuparnos en destacar en las siguientes líneas la génesis de estos dos proyectos que enseñan al lector español y el lector egipcio respectivamente historias de la Historia.

En cuanto al proyecto del escritor canario, Pérez Galdós emprendió en 1872 a escribir sus *Episodios Nacionales*. Son cuarenta y seis episodios que abarcan setenta y cinco años de Historia de España, desde 1805 (Trafalgar) a 1880 (Cánovas). Las cinco series, que los forman, fueron cronológicamente compuestas de la siguiente manera: la primera, 1873-1875; la segunda, 1875-1879; la tercera, 1898-1900; la cuarta, 1902-1907; la quinta, 1907-1912. Las cuatro primeras series tiene cada una diez episodios; la quinta, inacabada, seis.²⁹⁸ El mismo Galdós clarifica la génesis de los *Episodios Nacionales* y pone al descubierto la fecha desde la cual va a narrar la historia diciendo en sus *Memorias de un desmemoriado*:

“A mediados del 72... me encuentro que, sin saber por qué sí ni por qué no, preparaba una serie de novelas históricas, breves y amenas. Hablaba yo de esto con mi amigo Albareda, yo como le indicase que no sabía que título poner a esta serie de obritas, José Luis me dijo:

- Bautice usted esas obritas con el nombre de *Episodios Nacionales*.

²⁹⁷ José Luis Mora García, *Galdós (1843-1920)*, cit., p. 29.

²⁹⁸ Julio Rodríguez Puértolas, “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *Trafalgar*, edición de Julio Rodríguez Puértolas, Cátedra, 7ª edición, Madrid, 2005, pp. 11-12.

Y cuando me preguntó en que época pensaba iniciar la serie, brotó de mis labios, como una obsesión del pensamiento, la palabra Trafalgar.”²⁹⁹

La primera lección con la que podemos salir de esta declaración es que todas estas obras son novelas históricas, cosa que nadie de la crítica galdosiana niega. Pero entre lo que acaba de decir el escritor canario con respecto al plan y sus palabras en varias ocasiones existe una contradicción. Pues le vemos afirmando la falta del plan en la carta que envió a Clarín diciendo:

“En 1873 escribí *Trafalgar* sin tener aún el plan completo de la obra; después fue saliendo lo demás. Las novelas sucedieron de manera... *inconsciente*.”³⁰⁰

A pesar de esta afirmación de no tener un plan determinado, en el primer capítulo de la primera obra de este proyecto, *Trafalgar*, Galdós ofrece un plan de lo que va a contar diciendo: “Muchas cosas voy a contar. ¡Trafalgar, Bailén, Madrid, Zaragoza, Gerona, Arapiles!... De todo esto diré alguna cosa, si no os falta la paciencia. Mi relato no será tan bello como debiera, pero haré todo lo posible para que sea verdadero,”³⁰¹ lo que nos indica que el escritor canario tenía un plan determinado desde el principio.

Ḥaqqī, por otra parte, empezó a escribir sus *Páginas de la historia de Egipto* en 1961 y las terminó en 1972. Y aquí observamos una serie de diferencias entre ambos proyectos. Sobre la primera diferenciación vamos a decir muy brevemente que no nos consta que nadie habló del plan de contar la historia egipcia en la obra de Yaḥyà Ḥaqqī. Aunque en la crítica galdosiana hay partidarios y opositores que apoyan o niegan la existencia de este plan y aunque Galdós mismo lo niega, en algunas ocasiones nos parece que Galdós tenía el plan de este proyecto muy pensado y bien preparado. Ya hemos visto lo que ha dicho en *Trafalgar* sobre la intención de contar alguna cosa de todo: Trafalgar, Bailén, Madrid, Zaragoza, Gerona, Arapiles. Hans Hinterhäuser afirmaba esto diciendo: “no parece que el autor careciera tan completamente de plan al comenzar su tarea.”³⁰² Hinterhäuser en dicha afirmación parte de lo que ha dicho el protagonista de Galdós, Gabriel Araceli, al final del primer capítulo de *Trafalgar* anteriormente mencionado. También contra los testimonios del propio Galdós, Montesino ofrece una perspectiva que atenúa la supuesta falta de previsión, compartiendo así Hinterhäuser su opinión. Afirma Montesinos que “el autor sabe de

²⁹⁹ Benito Pérez Galdós, “Memorias de un desmemoriado” en *Memorias de un desmemoriado. Crónica de Madrid*, cit., p. 34.

³⁰⁰ Leopoldo Alas Clarín, *Galdós novelista*, cit., p. 19.

³⁰¹ Benito Pérez Galdós, *Trafalgar*, cit., pp. 78-79.

³⁰² Hans Hinterhäuser, *Los “Episodios Nacionales” de Pérez Galdós*, cit., p. 25.

qué va a hablar.”³⁰³ En la obra de Yaḥyà Ḥaqqī, al contrario, no encontramos una palabra con dicho respecto. Además, creemos que si Ḥaqqī hubiera tenido un plan, no habría presentado partes diferentes y, a veces, muy distanciadas de la historia de su patria.

La segunda diferencia entre ambos proyectos reside en el género literario en que se refleja esta historia. Galdós ha utilizado la novela como forma literaria para reflejar la historia. En este sentido, Ricardo Gullón subraya que:

“Que los *Episodios Nacionales* no son historia, sino novela, es una verdad incuestionable, sólo controvertible desde otra certeza, muy difundida y aceptada, que pudiera enunciarse así: en ninguna obra puede aprenderse mejor la historia de España que en los *Episodios*.”³⁰⁴

Al contrario, Ḥaqqī utilizó el ensayo como forma literaria para recrear la historia de su patria. Escribió estos artículos literarios entre 1961 y 1972 en los que refleja partes de la historia de Egipto. Pero es oportuno señalar a una convergencia que aproxima entre los episodios galdosianos y las páginas de Ḥaqqī. Se trata del estilo poético con que Ḥaqqī escribe sus artículos, hecho que los aproxima a la novela. En este libro, *Páginas de la historia de Egipto*, describe los hechos históricos, lugares, mercados, fiestas, juegos, gobernantes y la transmisión del gobierno por herencia en el pasado inmediato. Aunque son artículos, Ḥaqqī sigue en ellos el estilo de la novela corta, puesto que matizó los acontecimientos y las cosas que describió con este estilo en que reflejó a sí mismo y sus recursos narrativos. Se trata de una descripción poética concentrada donde trata el mundo de la historia. No hay duda alguna en que esta forma de exponer los hechos históricos atrae la atención del lector haciéndole seguir la escena histórica sin dificultad o aburrimiento.

Narrar los acontecimientos históricos con linealidad cronológica representa otro rasgo diferencial entre los *Episodios nacionales* y las *Páginas de la historia de Egipto*. O sea, cuando Galdós escribió sus episodios tenía pensado y estudiado un programa concreto sobre el cual iba a trabajar. Como Rodríguez Puértolas lo ha dejado claro anteriormente, son setenta y cinco años de historia de España que Galdós quiso recrear en sus *Episodios Nacionales*: desde 1805 hasta 1880. José F. Montesinos menciona en su estudio detallado sobre *Galdós* que la primera obra de los episodios galdosianos,

³⁰³ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo I, cit., p. 84.

³⁰⁴ Ricardo Gullón, “La historia como materia novelable”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 403.

Trafalgar, no es más que el prólogo de algunos acontecimientos históricos que el autor presentará y desarrollará en forma novelesca en obras posteriores.³⁰⁵ Al contrario, Yahyà Haqqī no sigue esta linealidad en contar los hechos históricos, sino quiso resaltar algunos acontecimientos históricos importantes y, al mismo tiempo, olvidados por los historiadores, por lo que estos acontecimiento salen sin orden cronológico ni linealidad temporal.

Nos parece oportuno, en este contexto, hablar del contenido de ambos proyectos y de las fases históricas que pretendió retratar cada uno de ambas figuras en su obra literaria. Como nos hemos referido, los *Episodios Nacionales* son escritos en cinco series. Cada una de las cuatro primeras consta de diez volúmenes; la quinta, sólo de seis, por lo que son cuarenta y seis novelas que fueron escritas a lo largo de treinta años, durante los cuales el pensamiento del autor cambió porque la materia novelesca cambiaba sin cesar.³⁰⁶ Sobre el bautizo y el contenido ha hablado Pérez Galdós con su amigo Albareda afirmando que son “una serie de novelas históricas, breves y amenas” que van a contar la historia inmediata de España iniciando con Trafalgar. Entonces, Albareda le aconseja que los llame *Episodios Nacionales*.³⁰⁷ Esta historia novelable fue narrada con la habilidad de un escritor experimentado y concienzudo de que iba a contar el pasado de una patria dolida de muchas inquietudes. Hablando de la primera serie, Ricardo Gullón subraya que: “al dar la forma autobiográfica a la primera serie de *Episodios Nacionales* y hacer de Gabriel Araceli el personaje principal (en nueve de los diez volúmenes), Galdós comienza el gran proyecto de escribir la historia a su manera —novelándola— con un golpe maestro.”³⁰⁸

La primera serie, compuesta de diez novelas, cuenta la historia de España desde la batalla de Trafalgar en 1805 hasta la batalla de los Arapiles en 1812. La crítica galdosiana opina que los diez primeros episodios se consideran como partes de una novela publicada diez veces, “y en consecuencia, como una unidad deben ser considerados.” En esta primera serie, puede seguirse la vida del protagonista, Gabriel Araceli, durante los azarosos años de la guerra de la independencia.³⁰⁹ En esta serie, escrita entre 1873 y 1875, Galdós novela los antecedentes y desarrollo de la guerra de la

³⁰⁵ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo I, cit., pp. 86 y 120.

³⁰⁶ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, cit., p. 57.

³⁰⁷ Benito Pérez Galdós, “Memorias de un desmemoriado” en *Memorias de un desmemoriado. Crónica de Madrid*, cit., p. 34.

³⁰⁸ Ricardo Gullón, “Los *Episodios*: la primera serie”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 379.

³⁰⁹ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, cit., p. 52.

independencia.³¹⁰ En la introducción de Julio Rodríguez Puértolas a *Trafalgar*, éste también elucida la génesis de la primera serie de los episodios galdosianos diciendo:

“La primera serie de los *Episodios Nacionales*, compuesta por diez narraciones, fue redactada entre enero de 1873 y marzo de 1875; históricamente abarca desde el combate de Trafalgar (1805) hasta la batalla de los Arapiles (1812), esto es, desde los últimos tiempos de Carlos IV y de su favorito Manuel Godoy hasta cerca del final de la guerra de la independencia. Se narran aquí tanto los grandes sucesos históricos ocurridos entre las fechas indicadas como la vida de Gabriel Araceli, escrita en primera persona a modo de memorias.”³¹¹

Según Rodolfo Cardona, Pérez Galdós, en vez de presentar episodios o anecdóticos aislados, nos da un cuadro muy completo y desarrollado de la historia de España partiendo de la batalla de Trafalgar (1805) y terminando con el final de la guerra de la independencia cuando las fuerzas españolas fueron ayudadas por Wellington y su ejército inglés, vencieron a Napoleón Bonaparte en la batalla de los Arapiles (1812).³¹² Ricardo Gullón expresa que el contenido de la primera serie gira alrededor de los acontecimientos de la guerra contra Napoleón Bonaparte:

“La primera serie de los *Episodios Nacionales* la concibió como un gran fresco donde figurarían los acontecimientos más nobles, heroicos y extraordinarios de la lucha librada por los españoles contra el ejército de Napoleón Bonaparte.”³¹³

Como el objetivo de todo el trabajo es resaltar la dimensión de la representación de la realidad en la obra de ambos escritores, convendría señalar la opinión de la crítica acerca del realismo de estas obras. El protagonista de esta primera serie es Gabriel Araceli, que narra su historia en primera persona. Por ello, “suele admitirse un cierto paralelismo entre los esquemas de la novela picaresca y la biografía de Gabriel Araceli.”³¹⁴ En el primer capítulo dice el protagonista, imitando la forma de *Lazarillo de Tormes*:

“Al hablar de mi nacimiento, no imitaré a la mayor parte de los que cuentan hechos de su propia vida, [...] Yo, en esta parte, no puedo adornar mi libro con sonoros apellidos; y fuera de mi madre, a quien conocí por poco tiempo, no tengo noticia de ninguno de mis ascendientes, si no es de Adán, cuyo parentesco me parece indiscutible. Doy principio, pues, a mi historia como Pablos, el buscón de Segovia: afortunadamente Dios ha querido que en esto sólo nos parezcamos.”³¹⁵

³¹⁰ Francisco Caudet, *El mundo novelístico de Pérez Galdós*, cit., p. 76.

³¹¹ Julio Rodríguez Puértolas, “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *Trafalgar*, cit., pp. 39-40.

³¹² Rodolfo Cardona, “Introducción” a Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, cit., p. 13.

³¹³ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderna*, cit., p. 52.

³¹⁴ Julio Rodríguez Puértolas, “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *Trafalgar*, cit., p. 42.

³¹⁵ Benito Pérez Galdós, *Trafalgar*, cit., p. 71.

Ricardo Gullón, a este respecto, afirma que “la estructura de *Trafalgar* está determinada inicialmente por el arquetipo picaresco que en el texto se declara por la distancia desde el cual el héroe contempla los hechos” y por la forma dual y tradicional de narrar: narrador y protagonista. Como es evidente en la cita anteriormente mencionada, la novela empieza siguiendo el modelo del Buscón. Araceli, el protagonista de los primeros episodios, según Gullón, empieza como pícaro y, “superada la tentación de lo pícaro, se deja llevar a lo quijotesco de una salida y de una aventura de la que no podía esperar provecho material, aunque sí gloria.”³¹⁶

La segunda serie, escrita entre 1875 y 1879, fue dedicada a los acontecimientos ocurridos entre los años 1814 -1834, periodo en que reinó Fernando VII. Como prueba de la linealidad de la que hemos hablado en la obra histórica de Galdós, Ricardo Gullón afirma que “el comienzo de la segunda serie se refiere todavía al final de la guerra contra los franceses.” Pues hemos dicho que la primera serie termina con la batalla de Arapiles en la cual los españoles vencieron a Napoleón. El resto de esta segunda serie “está centrado en torno a la tiranía de Fernando VII y las consecuencias del odio producido por la vileza del monarca”, así como, “la crueldad fernandina, la etapa revolucionaria y la guerra carlista.”³¹⁷ Con más precisión, “la segunda serie se ocupa de los sucesos ocurridos en España después de la derrota de los franceses y, principalmente del periodo de opresión bajo Fernando VII y la lucha interna entre liberales y absolutistas,”³¹⁸ presentando en las dos últimas novelas de la segunda serie, *Los apostólicos* y *Un faccioso más y algunos frailes menos*, el Madrid de los últimos años del absolutismo fernandino, donde fermentan los años próximos de guerras civiles. Y así termina la segunda serie con la muerte del rey en 1833 descrita en *Un faccioso más y algunos frailes menos*.³¹⁹

El comienzo de la segunda serie representa un cambio muy significativo en la narrativa galdosiana. Para Brian J. Dendle, *El equipaje del rey José*, la primera obra de la segunda serie, “constituye un gran avance en cuanto al arte narrativo de Galdós. Abandonando la ficción de las memorias de un narrador oscuro, las cuales en *La batalla de los Arapiles* habían degenerado ya en obra de puro capricho... nuestro escritor escribe ahora en tercera persona y con una confianza total, puesto que ahora entra en la

³¹⁶ Ricardo Gullón, “Los *Episodios*: la primera serie” en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 383.

³¹⁷ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderna*, cit., p. 53.

³¹⁸ Rodolfo Cardona, “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, cit., p. 14.

³¹⁹ Francisco Pérez Gutiérrez, *El problema religioso en la generación de 1868*, Taurus, Madrid, 1975, p. 215.

mente de los personajes, destacando sus errores de comportamiento o de opinión, y establece enlaces entre el pasado histórico y la actualidad...”³²⁰

En esta serie —y las siguientes—, Galdós introduce una variedad de protagonistas y técnicas narrativas, pasando de la primera a la tercera persona, utilizando el soliloquio, el diálogo teatral, la epístola, las figuras mitológicas, la ironía, el sarcasmo, y la deformación que anticipa el esperpento vallenglanesco.³²¹

Entre la segunda y la tercera serie hubo una larga pausa, puesto que el autor escribe ésta entre 1898 y 1900. En el prólogo al primer episodio de la tercera serie, *Zumalacárregui*, dice el escritor canario: “Al terminar con *Un faccioso más y algunos frailes menos* la segunda serie de los *Episodios nacionales*, hice juramento de no poner la mano por tercera vez en novelas históricas. ¡Cuán claramente veo ahora que esto de jurar es cosa mala!... A los diecinueve años, no justos, de aquel juramento, los amigos que me favorecen, público, lectores o como quiera llamárseles, me mandan a quebrantar el voto, y lo quebranto; me mandan escribir la tercera serie de *Episodios*, y la escribo.”³²² Como es evidente, Galdós empieza esta serie tras una larga pausa que la separa de la anterior. Pues entre la segunda y la tercera pasan casi veinte años. Según menciona la crítica, este transcurso de tiempo que separa la segunda serie de la tercera ha de aportar en la madurez y la perfección de las obras de esta última serie. Pues “Galdós era entonces un novelista más experimentado que el autor de las primeras series de *Episodios*, y cuando se decide iniciar la tercera se mueve con la soltura de quien ha realizado obras más arduas.” La tercera serie abarca los hechos históricos ocurridos entre 1834 y 1848. Su espacio histórico corresponde a la primera guerra carlista y alcanza las bodas reales, hasta el matrimonio de Isabel II.³²³ La tercera serie fue concebida principalmente como exposición de lo ocurrido a la patria por la furia de sus hijos. Hinterhäuser opina que, a pesar del largo tiempo que separa la segunda serie de la tercera, “Galdós emprende ésta con el mismo vigor juvenil con que dos decenios antes había emprendido las series anteriores: ¡diez tomo en menos de diez años!”³²⁴

³²⁰ Brian J. Dendle, “Historia y ficción en *Trafalgar* y *El equipaje del rey José*”, en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit., p. 58.

³²¹ Francisco Caudet, *El mundo novelístico de Pérez Galdós*, cit., p. 82.

³²² Benito Pérez Galdós, *Zumalacárregui*, edición a cargo de Francisco Muñoz Marquina, Editorial Castalia, Madrid, 2003, p. 21.

³²³ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderna*, cit., p. 104; José Montero Padilla, “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, cit., p. 26.

³²⁴ Hans Hinterhäuser, *Los “Episodios Nacionales” de Benito Pérez Galdós*, cit., p. 53.

Una vez terminada la tercera serie, escribe la cuarta entre 1902 y 1907. En esta serie, el autor convierte la novela histórica en contemporánea, ya que empieza a novelar los hechos acontecidos en su presencia. Él vivió estos acontecimientos literalmente como un figurante en el coro. Según las palabras de Ricardo Gullón, “desde la mitad de la cuarta serie puede decirse que dentro del novelista está presente el testigo, fenómeno natural en las llamadas novelas contemporáneas.”³²⁵ Galdós dedicó la cuarta serie al periodo comprendido entre las revoluciones de 1848 y la de 1868 para contar las acciones que tuvieron lugar durante el reinado de Isabel II, encontrando un hilo conductor en otro personaje, José María Fajardo.³²⁶ Este hecho de dejar la historia, dedicándose a reflejar aspectos puramente contemporáneos, demuestra una vez más la intención del escritor que empezó de un pasado inmediato para seguir contando hasta llegar a la época actual. Hablar de la historia del pasado en las primeras series sirvió como una parte introductoria para tratar los hechos de la época contemporánea.

De 1907 a 1912 fueron escritos los seis episodios de la quinta serie, donde critica duramente la incapacidad de la burguesía para cumplir la función histórica que, en el marco del siglo XIX, le había correspondido desempeñar. En esos seis *Episodios* cuenta la historia del sexenio revolucionario, 1868-1875, y el posterior fracaso de la Restauración.³²⁷ Es decir, comprenden el relato del tiempo histórico que va desde la revolución llamada la Gloriosa hasta la restauración monárquica en la persona de Alfonso XII.³²⁸ En su artículo, “La historia como materia novelable”, Ricardo Gullón deja constancia de que los dos primeros episodios de la quinta serie son continuación de la cuarta y sirven como eslabones cronológicos con los cuatro episodios siguientes. Con ellos se cierra una época histórica.³²⁹

En suma, con las series de los *Episodios Nacionales* Galdós quiso hacer la historia novelada del siglo XIX español, o sea, desde 1805, con la derrota naval de Trafalgar y la guerra de la independencia hasta 1875 con la Restauración y la monarquía borbónica. Y así pinta un retrato de la sangrienta historia de la España decimonónica desde la invasión de los franceses hasta el gobierno de Cánovas del Castillo. En estas series, el autor mezcló personajes ficticios con personajes históricos, sucesos políticos y militares

³²⁵ Ricardo Gullón, *Galdós novelista moderno*, cit., p. 105.

³²⁶ Francisco Caudet, *El mundo novelístico de Pérez Galdós*, cit., p. 78; José Montero Padilla, “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, cit., p. 27.

³²⁷ *Ibidem.*, p. 78.

³²⁸ José Montero Padilla, “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, cit., p. 27.

³²⁹ Ricardo Gullón, “La historia como materia novelable”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 405.

con acontecimientos cotidianos. De este modo, Galdós intentó —y creemos que lo consiguió— recrear una historia en la que palpita la vida de la España decimonónica.

Por todo lo anteriormente dicho sobre los *Episodios Nacionales* nos queda claro que el tema de estas ficciones es España y su destino; su protagonista es el español y, tal vez, el hombre a secas. Por ello, los protagonistas individuales parecen, a veces, ceder el paso al protagonista colectivo, con que se identifican y a quien presentan.³³⁰ Debido a su entusiasmo realista Galdós, cuando emprendió a escribir estas series de los *Episodios Nacionales* “quiso que la sociedad española vibrara en la novela.”³³¹ Por lo tanto, se puede decir que la historia en los *Episodios* significa vida y el hombre envuelto en las diferentes circunstancias es el protagonista. El propio Galdós subraya que la historia no sólo se encuentra en las batallas:

“¡Si en la historia no hubiera más que batallas; si sus únicos actores fueran las celebridades personales, cuán pequeña sería! Está en el vivir lento y casi siempre doloroso de la sociedad, en lo que hacen todos y en lo que hace cada uno.”³³²

Así, estamos acordes con Antonio Regalado García cuando subraya la evidencia de que “los *Episodios Nacionales* nos revelan los orígenes literarios del realismo galdosiano, por un extremo, y nos colocan al fin de su evolución como novelista por otro, y representan en conjunto una obra no igualada en su género en la literatura europea durante la época del autor.”³³³

Después de hablar de Galdós y su interés por la historia en los *Episodios Nacionales*, cabe mencionar que Yahyà Ḥaqqī nunca ha olvidado la historia de su patria ni ha dejado de pensar en su presente. Por ello, Ḥaqqī escribió a lo largo de once años unos setenta y tres artículos literarios, en los que trata algunos aspectos históricos que revelan el espíritu egipcio de su tiempo. Como ya lo hemos dicho, estos artículos fueron recopilados posteriormente en *Páginas de la historia de Egipto*. Cada uno de los artículos que vienen en este libro necesita una detención contemplativa porque refleja una dimensión de la vida egipcia. Es interesante resaltar algunos aspectos generales de estos artículos para que se quede clara la idea del interés del escritor por las páginas históricas por las que pasaba su país y la forma literaria con la cual refleja esta historia.

³³⁰ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderna*, cit., p. 66.

³³¹ *Ibidem.*, p. 63.

³³² Benito Pérez Galdós, *El equipaje del rey José*, Espasa Calpe, Madrid, 2008, p. 54.

³³³ Antonio Regalado García, *Benito Pérez Galdós y la novela histórica, 1868-1912*, prólogo de Manuel Durán, Ínsula, Madrid, 1966, p. 527.

En el proceso comparatístico entre la obra histórica de Galdós en los *Episodios Nacionales* y Yaḥyà Ḥaqqī en las *Páginas de la historia de Egipto*, cabe mencionar que Galdós comenzó sus series desde una fecha y siguió a partir de ella narrando la historia linealmente hasta la época contemporánea. Al contrario, cuando Ḥaqqī empezó, su primer artículo, escrito en el 24 de julio de 1961 y titulado “Para... no olvidar”, habla de una época muy cercana que él mismo vivió: la revolución de 1952. En este artículo, pone al descubierto el afán del presidente ‘Abdel-Nāṣir para que la política exterior se eleve hasta la cumbre. Asimismo, compara entre el trabajo en las embajadas antes y después de la revolución. Después de casi siete años escribe un artículo titulado “Denuncia de un asesinato”, donde revela el asesinato Tut Anj Amón (faraón del antiguo Egipto de 1334 a 1325 a. C. y de la XVIII dinastía) a manos de Horemheb (faraón del antiguo Egipto de 1321 a 1293 a. C. y último de la XVIII dinastía). Es decir, el autor, después de historiar para hechos contemporáneos, vuelve otra vez a unas fechas muy lejanas en la historia de su patria: la historia del Antiguo Egipto. Como en su primer artículo habla de acontecimientos que pasaron desde hace diez años y en el artículo escrito nueve años más tarde habla de hechos que pasaron hace más de veintitrés siglos, podemos decir entonces que la obra histórica del escritor egipcio carece de dicho orden cronológico del que disfrutaba la obra del autor de los *Episodios Nacionales*.

Yaḥyà Ḥaqqī, en sus *Páginas de la historia de Egipto*, sigue destacando los desarrollos que aparecieron en su país, refiriéndose a la Ley de la Reforma Agraria de 1952 y la transformación del país desde una colonia agraria feudal hasta una sociedad agraria-industrial, socialista e independiente. Asimismo, subraya la evolución de la conciencia nacional.³³⁴ Este mismo artículo describe la campaña de Napoleón Bonaparte en 1798 contra Egipto y sus nuevos efectos científicos:

“Egipto recibió un grave choque, que se representó en la campaña de Napoleón Bonaparte en 1798. Vino a Egipto con una idea nueva y muy simple en el arte de la guerra: soldados ordenados bajo el liderazgo de unos oficiales expertos que se desfilan en la batalla en forma de cuadros y los cañones se instalan en los rincones. Con esta idea tan simple pudo aplastar los héroes de Oriente. La batalla de Šubrajīt no duró más de cuarto de hora; la batalla de al-Ahrām, tres cuartos de hora. Y se quedó vencida la osadía de los caballeros ante la superación de la tecnología y la herramienta de la guerra moderna.”³³⁵

³³⁴ Yaḥyà Ḥaqqī, “5 disambir sanat 1798” (5 de diciembre de 1798), en *Šafaḥāt min tārīḥ Miṣr*, cit., p. 23.

³³⁵ Ibidem., pp. 24-25.

Ante la referencia del autor a la campaña francesa contra Egipto tenemos que detenernos un poco. En primer lugar, es evidente la coincidencia entre Galdós y Ḥaqqī por haber referido ambos escritores a la agresión francesa contra sus respectivos países. Pues, como Galdós ha abordado en la primera serie de sus episodios los combates desarrollados en territorio español contra la invasión francesa en un proceso llamado guerra de la Independencia, Ḥaqqī también ha intentado abordar el tema de la campaña francesa contra Egipto. Esta semejanza en las circunstancias fue también un factor muy importante en la convergencia que puede aparecer entre sus respectivas obras. En segundo lugar, aunque la atmósfera general es comparable por las inquietudes que emanan en ambas sociedades, la distancia temporal entre el tiempo de narración y el tiempo de acción representa un rasgo diferencial. Pues el tiempo de acción de la guerra de Independencia data a principios del siglo XIX, entre 1808 y 1814, y el tiempo de narración viene cincuenta y ocho años más tarde, a mediados de 1872. Al, contrario, la campaña francesa contra Egipto, el tiempo de acción, fue en 1798, mientras que el tiempo de la escritura de estos artículos fue en 1961, es decir, son casi ciento sesenta y tres años de distancia temporal entre el tiempo de acción y el tiempo de narración.

Sobre las ciencias y las nuevas ideas que la campaña francesa llevó con ella y, por consiguiente, los egipcios se quedaron asombrados, dice Yaḥyà Ḥaqqī:

“Napoleón trajo también con él muchas ideas científicas representadas en un ejército de científicos en matemáticas, astronomía, mecánica, geología, metalurgia, zoología, botánica, medicina, cirugía, farmacología, economía, política, arquitectura, pintura, ingeniería de canales, puertas y caminos, ingeniería geográfica y marina, ingeniería de los instrumentos deportivos, fabricación de relojes, escultura, letras, música, traducción, imprenta, etc. Con todo esto, Egipto no tenía más remedio que despertarse y contemplar esta nueva ciencia con la cual vino el usurpador y gracias a ella superó.”³³⁶

Como Pérez Galdós, Yaḥyà Ḥaqqī no se limita a reflejar la historia de un pasado remoto o inmediato, sino también dedica su esfuerzo para revelar algunos aspectos de la vida contemporáneas, hecho que nos invita a decir otra vez que contar la historia en la obra del escritor egipcio, así como fue en la del escritor español, coincide con su talento realista. O sea, el punto de partida de contar hechos históricos en la obra de Yaḥyà Ḥaqqī se basa en la intención de enlazar el pasado con el presente y demostrar que la realidad presente no es más que un eslabón en la cadena de los hechos de la realidad egipcia, tanto en el pasado como en el presente. Ḥaqqī nos describe una visita que realizó, acompañado por el poeta ‘Abdel-Raḥmān Al-’Abnūdī y la actriz Su‘ād Ḥusnī,

³³⁶ Ibídem., p. 25.

al frente de la batalla. En este ensayo, Ḥaqqī refleja esta experiencia describiendo el estado de los guerreros y su fe en la victoria:

“De las tropas guerreras me impresionó la salud del espíritu y del cuerpo: la cara brillante de la fe, la confianza y la insistencia en asumir la responsabilidad, en aceptar el sacrificio con tanto gusto, en enfrentar el peligro con osadía firme. El cuerpo es apretado y esbelto. Ni barrigas ni nalgas. ... tienen la estatura de un joven deportivo, entrenado de la mejor manera. La ropa —estando en medio del desierto— está limpia. Todos los edificios que he entrado, edificadas sobre o bajo tierra, de piedra o de madera, irradian con limpieza y orden.”³³⁷

Ḥaqqī, interesado en reflejar la historia política de su patria, en su ensayo titulado “comparsa”, compara la colonización europea de Oriente con una obra teatral. En esta obra, Europa desempeña el papel del protagonista, mientras que los hijos de Oriente eligen el papel de comparsas, a pesar de que ellos son los verdaderos dueños del país y sin ellos esta obra nunca tendrá éxito: “Podemos resumir la historia de los últimos siglos diciendo que es una obra teatral en la cual los ocupantes europeos son los protagonistas, mientras que los orientales, aunque son los dueños y si no hubieran existido la obra no habría tenido éxito, son comparsas. ... Franco entra en España rodeado por los caballeros marroquíes, pero ¿encuentras una mención de éstos en las victorias de España? Desde luego que no, porque son comparsas. Francia luchó con ayuda de multitudes marroquíes, tunecinos, argelinos, senegaleses, etc. y obtuvo la victoria. ¿Encuentras para ellos una referencia en la historia de Francia? Claro que no porque son comparsas. Italia lleva a los somalíes para luchar en Libia y lleva los libaneses para luchar en Somalia y Abisinia. ¿Confiesa Italia con el favor de cualquiera de ellos? No, porque son comparsas.”³³⁸ Con estas palabras Ḥaqqī no se refiere solamente a la historia de Egipto, sino a la de Oriente y lo que pudo hacer el movimiento de colonización en estos pueblos cuyo papel fue siempre al margen.

Ḥaqqī, en su presentación de algunas páginas de la historia egipcia, no se contenta con revelar solamente los acontecimientos históricos, sino, además, pone al descubierto la intimidad de sí mismo y la de los demás egipcios ante los hechos históricos. En su artículo “Ḥaḍa al-‘ām” (Este año), el autor habla de la revolución de 1919 y retrata los sentimientos de los campesinos y ofrece una justificación de dicha revolución:

“La revolución de 1919 es la revolución de una nación completa. Los campesinos son su combustible. Si ellos no hubieran estado, no habría estallido de esta forma.

³³⁷ Yaḥyā Ḥaqqī, “Al-‘awda min ziyārat al-ḡabha” (El regreso de la visita del frente), en *Ṣafahāt min tārīj Miṣr*, cit., p. 419.

³³⁸ Yaḥyā Ḥaqqī, “Kwmbārs” (comparsas), en *Ṣafahāt min tārīj Miṣr* cit., p. 432.

Cuando los campesinos elogiaban la libertad y la independencia, querían gritar: estamos aquí, nos habéis olvidado mucho, un olvido parecido al desprecio. Nos vayamos a unir todos para que la decisión la tome la nación, no por el deseo de gobernar, sino por establecer la justicia y para realizar la solidaridad social. Porque fue una revolución de un pueblo tenía que unirse en un sólo puño perteneciente a la patria en que se unen las religiones de Muḥammad y Jesús y desaparecen las disputas...³³⁹

Unos días más tarde, Ḥaqqī escribe otro artículo dedicado al hijo de un zapatero fusilado por los soldados de la ocupación inglesa. Ḥaqqī deja constancia en este artículo de que esta revolución no fue la de un sector determinado, sino la de todo un pueblo: “no fue una revolución de cultos ni de campesinos ni de obreros, sino de todo un pueblo unido en una misma masa.”³⁴⁰

En este contexto, es oportuno referirnos a que el escritor egipcio concuerda con el escritor español en su interés, no sólo por los hechos políticos prevalecientes en la comunidad, sino también por la vida social y cultural de sus respectivos países. La revolución de los pueblos es siempre un impulso para una comprehensiva y profundizada contemplación en el destino político y social de sus sociedades. Sayyid Ḥāmid Al-Nassāy a este respecto afirma que “la revolución de 1919 no solamente despertó el interés por la independencia política y económica, sino también la cultural... Al nivel de la literatura y las artes, vieron que la literatura árabe carece de la novela y la novela corta y, por ello, empezaron a convocar a la escritura narrativa para retratar la realidad de la independiente personalidad egipcia y sus problemas contemporáneos. En este sentido, fundaron un periódico llamado *al-Faṣṣ* (El Alba), en cuyas páginas permitieron aparecer las creaciones novelísticas, traducciones, crítica literaria, la poesía moderna, ensayos sobre la música, la escultura, la pintura, arquitectura moderna, etc.”³⁴¹ De esta realidad social y personalidad fuerte y capaz para desafiar los variantes de la vida moderna, dice el escritor egipcio en conmemoración del golpe de Estado de 1952, que derrocó al rey, y, por consiguiente, fue la proclamación de la República en 1953:

“No fue la primera vez en que los enemigos se quedan perplejos para comprender cómo se comporta este pueblo en los momentos de crisis y desgracia. Les engaña la llanura de su territorio, la flexibilidad de su carácter, su odio a la violencia y su liberalización de todo tipo de fanatismo. Por ello, creen que es frágil, descompuesto, despreocupado, satisfecho con su día sea como fuera,... su enfado es como el de los niños; por mucho cascarrabias que son se tranquilizan muy rápidamente. No han visto de este pueblo —aquella montaña sumergida en el

³³⁹ Yahyà Ḥaqqī, “Ḥaḍa al-‘ām” (Este año), en *Ṣafahāt min tārīj Miṣr*, cit., p. 216.

³⁴⁰ Yahyà Ḥaqqī, “Ibn al-qabāqībī” (El hijo del zapatero), en *Ṣafahāt min tārīj Miṣr*, cit., p. 233.

³⁴¹ Sayyid Ḥāmid Al-Nassāy, “Biṭāqat ta‘āruf, Yahyà Ḥaqqī”, en *Al-Hilāl*, cit., pp. 98-99.

fondo de la historia— más que su cumbre cónica y flotante; su inocencia esconde su alarma. Se les pasó la rigidez, la originalidad y la capacidad escondidas de este pueblo. Olvidaron que Egipto poseyó su personalidad y se consolidó su civilización desde el alba de la historia.”³⁴²

Así, como vemos, el autor ha dejado los acontecimientos del hecho histórico de la revolución y las consecuencias que se produjeron de aquel cambio crucial en la historia de Egipto para hablar de otra cosa que es la naturaleza de este pueblo. Ḥaqqī transmite sus sentimientos, mejor aún decir los sentimientos de todo el pueblo egipcio, a la hora de la imposición de la protección británica a Egipto, la declaración de la ley marcial y el comienzo de pegar en las paredes los decretos militares que promulgaba el comandante supremo británico. Ḥaqqī dice, a este respecto:

“Todavía recuerdo este día porque era un luto general. Con mis ojos he visto hombres llorando como mujeres debido a su demasiada aflicción de lo que tocó a su patria. Todo Egipto sintió que su corazón fue apuñalado por una daga. Entonces, se hundió en aflicción y vivió en desánimo, que desapareció de repente cuando el presidente Wilson proclamó el programa de los catorce puntos —de los cuales figura el del derecho de los pueblos a la autodeterminación—. Sentimos mucha alegría y pusimos a Wilson en una categoría muy alta, pero nuestra alegría no duró mucho debido a la confesión de Estados Unidos con la protección británica.”³⁴³

Otra vez el escritor habla del desarrollo que ha introducido la revolución del 1952 y del socialismo como uno de los logros más importantes que realizó el nuevo régimen. La personalidad independiente también representaba uno de los ideales que los egipcios procuraban lograr, y así fue gracias a los esfuerzos del Movimiento de Oficiales Libres, que llevó la antorcha de la revolución contra la situación decadente de su país. Yaḥyà Ḥaqqī se refiere a dichos avances muy importantes, en su opinión, diciendo:

“La aplicación de un sistema socialista especial para nosotros en nuestro país. El socialismo, a pesar de sus diversas formas, es una comprehensiva transición radical que se extiende a todos los campos de la vida para hacerla totalmente distinta hasta el punto de decir que no hay ningún tipo de semejanza entre la sociedad antes y después del socialismo. Otro aspecto digno de ser señalado como uno de los más importantes avances que existieron gracias a la revolución es nuestro desarrollo de un Estado en el que despreciábamos nuestra capacidad de imitar a Occidente, seguir sus pasos y rastrear sus raíces, a un Estado en que somos dueños de una visión independiente, de una confianza en nosotros mismos y no tememos contarnos con ella. Así, hemos cesado de imitar a Occidente a ciegas...”³⁴⁴

³⁴² Yaḥyà Ḥaqqī, “Ḥaḍa al-ša‘b” (Este pueblo), en *Ṣafahāt min tārīj Miṣr*, cit., p. 448.

³⁴³ Yaḥyà Ḥaqqī, “11 Novambir” (11 de noviembre), en *Ṣafahāt min tārīj Miṣr*, cit., p. 205.

³⁴⁴ Yaḥyà Ḥaqqī, “Al-manba” (la fuente), en *Ṣafahāt min tārīj Miṣr*, cit., p. 17.

Fueron éstas algunas escenas de algunos artículos que demuestran la adhesión del escritor egipcio a la historia de su patria. Hemos tratado de poner de relieve la génesis de los *Episodios Nacionales* del escritor canario porque éstos se dividen en cinco series consideradas como cinco novelas grandes, pero, en relación de las *Páginas de la historia de Egipto*, el caso es diferente. Pues, como son setenta y tres artículos y no siguen la linealidad cronológica a que nos hemos referido, no es posible abordarlos todos para hablar del contenido de cada ensayo aparte en estas líneas. Nos ha bastado solamente ofrecer algunos artículos de los que hemos apreciado las líneas generales del interés del escritor egipcio por la historia de su pueblo, así como su postura general ante las cuestiones históricas, hecho que nos ayudó a explorar en general la génesis de la obra histórica del escritor egipcio. Tal vez esta forma de abordar y resaltar la génesis de la obra de ambos escritores nos haya ayudado a presentar algunos aspectos de convergencia y otros de diferencia entre ambas obras.

Es digno también registrar aquí otra diferencia muy importante entre los *Episodios* galdosianos y las *Páginas* de Yahyà Ḥaqqī. Es la que se destaca a la hora de la composición de ambos proyectos. Pues la crítica galdosiana asegura en diferentes ocasiones que Pérez Galdós, antes de tomar la pluma y escribir sus *Episodios*, se valió de algunos libros históricos que le ayudaron en conocer históricamente los detalles de estas épocas y, por lo tanto, en la composición de estas obras históricas. Hans Hinterhäuser ha tratado pormenorizadamente este aspecto en su libro *Los “Episodios Nacionales” de Benito Pérez Galdós*, dividiendo las fuentes con que ha contado el escritor en unas fuentes escritas, orales o autobiográficas.³⁴⁵ Al contrario, nos consta que nadie haya hablado de posibles fuentes de la obra histórica de Yahyà Ḥaqqī. Pero pensamos que fue necesario el acudimiento a algunas fuentes para escribir algunos de sus artículos, sobre todo aquellos artículos que abordan cuestiones en el Antiguo Egipto. También existieron otras fuentes de las que se nutrió el autor como sus experiencias personales de su infancia que depositaron varios aspectos de la vida política y social de su patria en su mente y, por consiguiente, florecieron muchos años más tarde. El rasgo diferencial, en fin, reside en resaltar la fuente con que contó el escritor para escribir su obra.

En conclusión, entre los episodios galdosianos y las páginas históricas del escritor egipcio existieron algunos aspectos de convergencia y varios rasgos de divergencia. Nos pareció muy importante a lo largo de estas líneas destacar un rasgo general entre ambos

³⁴⁵ Hans Hinterhäuser, *Los “Episodios Nacionales” de Pérez Galdós*, cit., pp. 56-71.

autores: el mutuo interés por la historia de sus respectivos países. Este interés se reflejó en brillantes páginas poéticamente escritas por dos autores, que conocen por experiencia propia y a través de las fuentes históricas tanto el pasado como el presente de sus respectivas sociedades. Este interés por la historia también fue resultado de su continuo compromiso y empeño en resaltar las raíces de los males que emanan en la presente sociedad. Pues las turbaciones de su tiempo parecían para ellos tener un origen en este pasado y, por ello, fue una de sus fundamentales preocupaciones. La historia que les interesaba reflejar no se limitaba a las fechas que determinan el comienzo y el final de cada suceso histórico, sino todo lo que significaba vida. Es, en resumen, el vivir la vida. Hablando de dicha historia que les interesaba a Galdós y a Ḥaqqī, nos parece interesante mencionar las palabras de Peter B. Goldman, que decía:

“La historia no es meramente la cronología política y diplomática, que nos ahoga en un mar de fechas específicas y detalles minuciosas [...]. El novelista, como el estudioso, entiende que la historia más verdadera, más palpable, es la experiencia de las más masas hecha carne de la única manera posible: en la conciencia de una persona que vive esa experiencia, contemplándola mientras la vive, relacionando los datos y acontecimientos personales a los sociales, sintetizando lo individual con lo social.”³⁴⁶

El objetivo simplemente educativo empujó a ambos autores a escribir algunas obras en que se reflejan ciertos aspectos de la historia de sus respectivas naciones: una enseñanza que arraiga en el pueblo, tanto el español como el egipcio, el conocimiento del pasado para poder afrontar el presente con sus problemas contemporáneos y proyectar un plan para el futuro. Aunque en la obra del escritor canario realidad y ficción vinieron mezclados y combinados —ya se sabe que no se puede hablar de esta ficcionalidad en la obra del escritor egipcio porque su adopción al género ensayístico para escribir la páginas de la historia egipcia le obligaba a seguir únicamente la línea realista contando hechos ocurridos en la realidad—, sus obras se basan en la realidad objetiva, que el autor conoce a través de fuentes escritas, orales o experiencias personales, hecho que nos hace decir que su empeño de contar la historia coincidía con su afán como escritores realistas.

A pesar de estas coincidencias entre ambas obras, existieron varias diferencias, como acabamos de mencionar, que se resumen en general en el género literario que adoptó cada uno de ellos para expresar su interés por la historia, la linealidad

³⁴⁶ Peter B. Goldman, “«Cada Peldaño tenía su historia»: conciencia histórica y conciencia social en *Fortunata y Jacinta*”, en: Peter Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit., p. 155.

cronológica de los hechos narrados, el interés de la crítica por algunos aspectos en la obra del escritor canario, la falta de dicho interés en la obra del escritor egipcio, etc.

2. GALDÓS Y ḤAQQĪ Y CIERTOS PROBLEMAS CONTEMPORÁNEOS:

Siempre han sido, tanto Galdós como Ḥaqqī, escritores comprometidos, a los que les preocupaban los problemas sociales. Escribió Galdós novelas de tesis para atacar los males de España en la época contemporánea. *Gloria*, *Doña Perfecta* y *La Familia de León Roch* forman la trilogía con la cual el escritor canario emprendió “una decidida campaña contra el fanatismo religioso,”³⁴⁷ un problema predominante en la España decimonónica. El evidente mensaje de estas obras es mostrar la dualidad de reacción-progreso, fanatismo-tolerancia o, visto maniqueamente, el bien y el mal. Esta idea de dualismo entre dos polos irreconciliables fue trazada en la obra de Ḥaqqī pero con un grado menos agudo para mostrarnos la situación de la cuestión en los años cuarenta del siglo XX. En *Qindīl Umm Hāšim*, obra maestra del autor, Ḥaqqī aborda también el problema religioso, mostrando la perplejidad del protagonista ante el fanatismo de los personajes de la obra y su aferramiento a convencionalismos que nada tienen que ver con la verdadera religión. Ambos autores decidieron llamar la atención del lector hacia los sufrimientos contemporáneos de sus respectivas patrias, por lo que Galdós escribe las novelas españolas contemporáneas y, por otra parte, Ḥaqqī descubre otra faceta de la vida en el Alto Egipto a través de sus *Šaʿīdiyāt* (historias del Alto Egipto). Quisiéramos simplemente subrayar el compromiso de estos dos escritores con los problemas de sus respectivas sociedades. A este mismo respecto, Adolfo Sotelo Vázquez deja constancia de que “en ese tiempo de debate, hipersensibilidad ideológica, de crispación política y religiosa, Galdós, Alarcón, Pereda —el eclecticismo escéptico y lucianesco de Valera al margen— articulan unos discursos novelescos en los que se hacen patentes esas preocupaciones contemporáneas.”³⁴⁸ Es muy interesante decir que Ḥaqqī tenía el mismo motivo que empujó a Galdós para escribir sus novelas contemporáneas. En la introducción al volumen de *Dimāʾ wa-ḥīn*, el propio Ḥaqqī pone al descubierto las razones que le han movido para ofrecernos este libro:

“Me empujó a ofrecer este libro para los lectores lo que sufría nuestra querida patria de injusticias —algo que me angustiaba—, que me inspiraron esas novelas.”³⁴⁹

³⁴⁷ Stephen Scatori, *La idea religiosa en la obra de Benito Pérez Galdós*, París, 1927, p. 48, citado por: Gustavo Correa, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, cit., p. 35.

³⁴⁸ Adolfo Sotelo Vázquez, “Introducción” a: Leopoldo Alas Clarín, *Galdós, novelista*, cit., p. XI.

³⁴⁹ Yahyà Ḥaqqī, “Introducción” a *Dimāʾ wa-ḥīn*, cit., p. 11.

En sus *Humūm taqāfiyya* (Preocupaciones culturales), Yahyà Ḥaqqī insistía en resaltar los objetivos del trabajo cultural diciendo que “no hay progreso sin el despertar de los sueños y dejar de esconder la cabeza en la arena. Hay que enfrentarse a la realidad como tal, no como se nos presenta falsificada. Hay que dirigirse al pueblo en el campo, no para romper solamente el monopolio cultural de la capital, sino también para descubrir los talentos escondidos y la animación de la mutua cooperación entre los hijos de El Cairo y los de las regiones por el bien de todos.”³⁵⁰ Todo esto nos empujó a abordar ciertas preocupaciones contemporáneas que tenían una decisiva orientación en la formación temperamental de ambos escritores, Galdós y Ḥaqqī. Nuestro objetivo en este capítulo es fundamentalmente hacer constar que la labor literaria de ambos autores no residía en revelar sólo una parte de la realidad —las raíces del presente— sino que tanto las raíces representadas en el pasado inmediato como la realidad contemporánea ocupan un lugar en el compromiso literario de nuestros autores. Como el tratamiento de la historia del pasado representaba una escala indispensable para llegar al presente con sus problemas actuales, tratamos de ofrecer el concepto la realidad con su doble dimensión: la historia del pasado —tratada en el primer punto de este capítulo— y el presente con sus problemas contemporáneos, como vamos a investigar a continuación.

Es cierto que los problemas que vamos a abordar en estas líneas no eran los únicos, pero sí los más destacados. Por ello, nos centramos en poner al descubierto la actitud de nuestros escritores frente a algunos problemas predominantes en su tiempo como el enfoque dualista religión-ciencia que representaba uno de los problemas candentes en sus respectivos tiempos, el papel de la mujer en la vida y la obra de ambos y su actitud política en aquellos tiempos revueltos.

1. Galdós-Ḥaqqī frente a la religión y la ciencia:

Nos parece interesante, en primer lugar, resaltar la importancia del tratamiento de este rasgo en un trabajo que habla de la representación de la realidad. Para esta finalidad nos valemos de las palabras de Wilfred Cantwell Smith, en su libro sobre *El sentido y el fin de la religión*, que hace hincapié en que las creencias religiosas del hombre representan un eje en la vida y en todo su universo. Para que exista la esperanza de lograr cualquier armonía, debe procurarse la unanimidad acerca de las últimas

³⁵⁰ Yahyà Ḥaqqī, “Ahdāf al-‘amal al-taqāfī”, en *Humūm taqāfiyya*, cit., p. 38.

preguntas: las preguntas del hombre, de la verdad y del destino.³⁵¹ Nos parecieron significativas las palabras de Wilfred Smith para afirmar con las mismas que la religiosidad o la convicción de algunos principios religiosos se verán reflejadas evidentemente en los comportamientos del hombre. Según John Hick, en su prólogo al libro mencionado, “los últimos descubrimientos de la sociología del conocimiento han puesto de relieve que nuestra forma de concebir el mundo está profundamente influenciada por los conceptos mediante los que seleccionamos, agrupamos y organizamos la multiplicidad de los eventos...”³⁵² Así, nos queda claro que la intimidad, las creencias y la visión religiosa de una persona, sobre todo cuando se trata de un escritor, influyen mucho en su visión de la vida y, por consiguiente, en su forma de escribir. Por lo tanto, es cierto que entender el pensamiento del escritor referente a la religión nos ayudará a acercarnos a la explicación de la forma con que nos ofrece sus obras, puesto que de algún modo “en la realización de su obra literaria se hallaba comprometida su propia intimidad religiosa”, como decía Francisco Pérez Gutiérrez.³⁵³

En la obra literaria de Pérez Galdós y de Yahyà Haqqī el lector observará una veta religiosa en la cual palpitan las creencias de ambos escritores. Antes de entrar en los pormenores del tema y su tratamiento en la obra literaria, nos parece conveniente plantear la siguiente pregunta: ¿la religiosidad significa reacción y alejamiento de la ciencia? O sea, se piensa que la religiosidad o el aferramiento a los mandamientos de la religión es un obstáculo del progreso científico. Incluso, hemos escuchado algún día en una conferencia la siguiente declaración expresa: “cuanto mayores son las ceremonias religiosas, mayor es el retraso”. Por nuestra parte, no estamos de acuerdo con ello e intentamos seguir un camino intermedio en que aparecen la religión y la ciencia como dos elementos que forman la personalidad. Queremos dejar constancia, por consiguiente, de que, aunque se verá evidente la palpitación de la religión en las obras de ambos escritores, nunca han sido reaccionarios. Ambas figuras tenían una fe lúcida, iluminada y consciente y, por ello, la rigidez y la falta de consciencia religiosas eran dos de los elementos atacados por ambos escritores.

Quisiéramos en estas líneas ofrecer una declaración que ha hecho Naʿyīb Maḥfūz acerca de su obra literaria, pues vemos que esta declaración puede ser aplicada a las obras que abordan el tema religioso de Galdós y Haqqī. Dice el autor de *Los hijos de*

³⁵¹ Wilfred Cantwell Smith, *El sentido y el fin de la religión*, traducción del inglés de David González Raga, Kirós, Barcelona, 2005, p. 38.

³⁵² John Hick, “Prólogo” a: Wilfred Cantwell Smith, *El sentido y el fin de la religión*, cit., p. 7.

³⁵³ Francisco Pérez Gutiérrez, *El problema religioso en la generación de 1868*, cit., p. 184.

nuestro barrio que: “todas mis escrituras —lo antiguo y lo nuevo— se mantienen fieles a estos dos ejes: el Islam, que es la fuente de los valores del bien en nuestra nación, y la ciencia, que es el instrumento de progreso y renacimiento en nuestro presente y nuestro futuro.”³⁵⁴ Sin meternos en debates en que algunos afirman y otros desmienten las palabras de Maḥfūz, creemos que con estas palabras también podemos referir a dos polos en la obra de los escritores, objeto de estudios.

Tratando de abordar el tema en la obra de Pérez Galdós y de Yaḥyà Ḥaqqī, emplearemos la terminología de Peter Goldman diciendo que “cada peldaño tenía su historia” para señalar a las causas que les incitaron a escribir sobre el problema religioso en sus respectivos países. Sobre las causas de la aparición de esta cuestión en la obra del escritor canario Ignacio Elizalde subraya que:

“El problema había sido removido por la Revolución del 68, la República, los debates en las cortes sobre la libertad de cultos, el resurgir del carlismo, las polémicas entre krausistas y tradicionalistas. Por eso, aparecen las novelas de tesis de Alarcón, Pereda y, a su modo, Valera. Galdós, antes de acabar la segunda serie, lleva también a su novela esta cuestión.”³⁵⁵

Paralelamente, el tratamiento de la cuestión religiosa en la obra del escritor egipcio también tenía sus causas históricas. Pues su crecimiento al lado de la tumba de al-Sayyida Zaynab y viendo “a todas las horas el santuario... visitado por devotos y devotas que hacen cola para besar y palpar con fervor la verja que protege la tumba,”³⁵⁶ todo esto ha consolidado en la mente del escritor la importancia de abordar la cuestión para poner al descubierto el abismo entre las creencias de la gente y la ciencia en los años cuarenta. Al mismo nivel del que hablaba Elizalde también en Egipto, como lo hemos expuesto en más de una ocasión, fue la Revolución de 1919, los años que anteceden la formación de la República, la llamada a la libertad de cultos por parte de los miembros de la Nueva Escuela. A pesar de estas coincidencias, podemos añadir que tanto Galdós como Ḥaqqī se enfrentaron a la cuestión religiosa y la trataron en sus respectivas obras debido a su importancia en todas las sociedades puesto que la religión forma parte inseparable de la realidad del individuo, en particular, y de la sociedad, en general. Un aspecto diferencial que nos hemos referido es la modalidad y la enorme

³⁵⁴ Naʿyīb Maḥfūz, “Ḥawl awlād ḥāritna” (Alrededor de *Los hijos de nuestro barrio*): Esta conversación fue citada por: Aḥmad Kamāl Abu Al-Maʿyḍ, prólogo a: Naʿyīb Maḥfūz, *Awlād ḥāritna* (Los hijos de nuestro barrio), Dār al-ṣurūq, 6ª edición, 2008, p. 3.

³⁵⁵ Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, cit., p. 20.

³⁵⁶ Braulio Justel Calabozo, “Introducción” a: Yaḥyà Ḥaqqī, *La lámpara de Umm Hāšim*, cit., p. 36.

amplitud de la obra galdosiana, algo que distingue a Galdós de Ḥaqqī, ya que éste escribió pocas obras en que tratara expresamente el tema.

A este respecto, José Luis Mora García subraya que “Pérez Galdós estuvo enfrentado a problemas socioreligiosos desde su juventud: la inautenticidad de ciertas manifestaciones, el fanatismo, la intolerancia y el control religioso de la sociedad y la política...”³⁵⁷ Al contrario, según lo que nos consta, Yaḥyà Ḥaqqī no abordó el tema pormenorizadamente como había hecho el escritor canario, sino que solamente podemos presentar como ejemplo *Qindīl Umm Hāšim*.

Empujados por la atmósfera general de las circunstancias sociales, así como por el ambiente familiar en que crecieron, Galdós y Ḥaqqī trataron de abordar la cuestión religiosa como elemento sociológico, y no como elemento dogmático. Algo que confirma esta intención de su empeño de tratar aspectos sociales con la escritura de estas obras es aquellas confesiones que los escritores han hecho al respecto. El autor canario, por su parte, declara de modo general que la novela moderna tiene que ser una expresión de cuanto bueno y malo existe en la sociedad. Además, dicha novela ha de buscar y encontrar soluciones para ciertos problemas que preocupan las masas. El conflicto social que se produce a causa de ser partidario de unas ideas u otras fue, a nuestro parecer, uno de los más importantes problemas sociales a que el autor procuraba encontrar una solución adecuada. Hablando de una de sus obras en que trata el tema religioso, *Doña Perfecta*, Galdós confiesa a Clarín que “la comencé sin saber cómo había de desarrollar el asunto. La escribí a empujones, quiero decir a trozos, como iba saliendo, pero sin dificultad, con cierta fluencia que ahora no tengo.”³⁵⁸ Ignacio Elizalde, en este sentido, afirma:

“Las instituciones eclesiásticas, lo mismo que las instituciones económicas o sociales suscitan problemas políticos en el siglo XIX, como lo habían hecho en siglos anteriores. Galdós desde sus primeras novelas critica al clero y a la iglesia, pero únicamente desde un punto de vista político-social, no desde el punto de vista doctrinal o dogmático.”³⁵⁹

El autor egipcio, por otra parte, procuraba con su exposición del tema tratar de unos aspectos sociológicos de la vida egipcia en un momento dado. Así, en su declaración anteriormente mencionada, Ḥaqqī deja constancia de que: “A lo largo de

³⁵⁷ José Luis Mora García, *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana*, Universidad de Salamanca- Cabildo Insular de Gran Canaria, Salamanca, 1981, p. 122.

³⁵⁸ Leopoldo Alas Clarín, *Galdós novelista*, cit., p. 19.

³⁵⁹ Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, cit., p. 13.

aquellos años, no dejé de pensar en mi país y en su gente. Añoraba continuamente aquellas multitudes enormes de desgraciados y pobres que vivían con lo mínimo día a día. Y, cuando volví a Egipto en el año 1939, experimenté todos los sentimientos que he expresado en *Qindīl Umm Hāšim*. El protagonista de la historia es un joven que quiere sacudir al pueblo egipcio violentamente diciéndole: -¡Despierta..., muévete, que hasta la materia inerte se ha movido!”³⁶⁰

Estas palabras y las declaradas anteriormente por el autor canario muestran cuánto estuvieron pegados a la realidad y sus problemas sociales, sean éstos religiosos o de otra índole. La insistencia de Galdós, así como de Ḥaqqī, en que la novela ha de abordar ciertos males que turban la sociedad y animar a los ciudadanos a despertarse de su letargo para enfrentarse a dichos males y solucionarlos fue el punto de partida para escribir sobre la cuestión religiosa. La percepción de la importancia de este problema fue la razón fundamental para que ambos escritores se interesaran y reflejaran dicha problemática.

Debido a una visión superficial de la obra de Pérez Galdós o la de Yaḥyà Ḥaqqī, han aparecido algunas opiniones que subrayan la heterodoxia del uno o la reacción del otro. ¿Fue verdaderamente Galdós un heterodoxo por escribir *Gloria*, *Doña Perfecta*, *La familia de León Roch* y por expresar sus ideas libremente? ¿Fue Ḥaqqī en realidad un reaccionario por expresar su deseo de que se integren la tradición y la modernidad? Por ello, intentamos investigar lo que fueron realmente Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī y la influencia de esta verdad en su obra literaria.

En este sentido, Marcelino Menéndez Pelayo envió a Galdós su “Epístola a mis amigos de Santander” en la que aparece la siguiente dedicatoria: “A mi amigo el eminente (aunque heterodoxo) novelista D. Benito Pérez Galdós.”³⁶¹ En su *Historia de los heterodoxos españoles*, Menéndez Pelayo se muestra más duro con su amigo español cuando subraya que Galdós: “el heterodoxo por excelencia, el enemigo implacable y frío del catolicismo, no es ya un miliciano nacional, sino un narrador de altas dotes, aunque las obscurezca el empeño de dar fin trascendental a sus obras. En Pérez Galdós vale mucho más sin duda el novelista descriptivo de los *Episodios Nacionales*, el cantor de heroísmo de Zaragoza y de Gerona, que el infeliz teólogo de *Gloria* o de *La familia de León Roch*.” En el mismo libro, critica la obra galdosiana y no

³⁶⁰ Yaḥyà Ḥaqqī, “Aššān ‘uḍw muntasib. Sīra ḡātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 42.

³⁶¹ Pedro Ortiz-Armengol, *Vida de Galdós*, Crítica, Barcelona, 1996, p. 328.

acepta su modo de presentar la realidad religiosa de los católicos españoles diciendo que: “El interesado aplauso de gacetilleros y ateneístas le ha hecho arrojar por la ventana su reputación literaria... Probar que los católicos españoles o son hipócritas o son fanáticos, y que para regenerar nuestro sentido moral, es cierto hacernos protestantes o judíos, ¡vaya un objetivo poético, noble y elevado!” Las palabras de Menéndez Pelayo evidencian que a él no le gusta pintar un obispo o un cura grosero, ya que están tan lejos de cualquier punto de sospecha. Por ello, describe a Galdós por la “ceguedad” y le destaca como si estuviera “zahiriendo sañudamente la única religión de su país.”³⁶²

Desde el primer instante estas palabras parecen expresar un juicio de alguien que profundizó en su conocimiento y en la lectura del autor canario. Por nuestra parte, creemos que este juicio fue o apresurado o resultado de un malentendido del mensaje llevado a cabo por la obra galdosiana. Fijándonos en las opiniones de los amigos más cercanos e íntimos de Galdós encontramos opiniones, a nuestro parecer, más justas. Emilia Pardo Bazán, por su parte, afirma que el alma de su íntimo amigo siempre es intachable, “tal vez más cristiana, mucho más cristiana de lo que él mismo sabe y cree.”³⁶³ Para Leopoldo Alas Clarín, “Galdós es hombre religioso; en momentos de expansión le he visto animarse con una especie de unción recóndita y pudorosa, de esas que no pueden comprender ni apreciar los que por oficio, y hasta con pingües sueldos, tienen la obligación de aparecer piadosos a todas horas y en todas partes.”³⁶⁴

Por ello, es imprescindible ofrecer la opinión de Francisco Pérez Gutiérrez que justifica la actitud de Galdós y el porqué de presentar algunas obras suyas de la forma que le hizo ser atacado por la crítica. Pérez Gutiérrez subraya que “hay dos temas que destacan, y son ambos religiosos: la inautenticidad religiosa de los españoles y el neocatolicismo. Pero mejor sería decir que uno sólo: la inautenticidad religiosa en una doble vertiente: la del pueblo en sus manifestaciones públicas, y la política de los neocatólicos, objeto predilecto de la sátira y la ironía galdosianas.”³⁶⁵ Entonces, el catolicismo no era objeto de ataques satíricos o irónicos de Galdós, sino lo eran los equivocados comportamientos del pueblo, que no tienen nada que ver con la religión, además de la política neocatólica que sólo se preocupa por sus intereses.

³⁶² Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, 2ª edición, edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, (VI Heterodoxia en España), Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1963, p. 480.

³⁶³ Citado por: Mariano López Sanz, *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo-Bazán*, Pliegos, Madrid, 1985, p. 133.

³⁶⁴ Leopoldo Alas Clarín, *Galdós, novelista*, cit., p. 23.

³⁶⁵ Francisco Pérez Gutiérrez, *El problema religioso en la generación del 1868*, cit., p. 190.

Años más tarde, el mismo Menéndez Pelayo se retractó de sus declaraciones contra Galdós. Cuando Galdós ingresa en la Academia Española en 1897, Menéndez Pelayo declara en su discurso de contestación que Galdós:

“no ha sido nunca un espíritu escéptico ni un espíritu frívolo. No intervendría tanto la religión en sus novelas si él no sintiese la aspiración religiosa de un modo más o menos definido y concreto, pero indudable. Y aunque todas sus tendencias sean de moralista al modo anglo-sajón, más bien que de metafísico ni de místico, basta la más somera lectura de los últimos libros que ha publicado, para ver apuntar en ellos un grado más alto de su conciencia religiosa; una mayor espiritualidad en los símbolos de que se vale; un contenido dogmático mayor, aun dentro de la parte ética, y de vez en cuando ráfagas de cristianismo positivo.”³⁶⁶

Por eso, Rubén Benítez ve que “el juicio es injusto por varias razones, pero sobre todo porque Menéndez y Pelayo debiera haber destacado el cristianismo esencial e inalterable de Galdós y su inexcusable deber, como novelista que procura describir el espíritu español de su tiempo, de observar y comentar una de las facetas más destacadas de ese espíritu en el siglo XIX.” Y afirma que “no es ceguedad ni anticatolicismo lo que a Galdós mueve sino un propósito de carácter nacional: determinar las características del sentimiento religioso en España, estudiar sus raíces, analizar sus consecuencias en la vida de los individuos.”³⁶⁷ Si en las obras que discuten el problema religioso, *Gloria*, *La familia de León Roch* y sobre todo *Doña Perfecta*, los católicos, según Menéndez Pelayo, aparecen para representar el papel de traidores, persiguiendo y causando padecimientos a esos ingenieros sabios, héroes predilectos del autor,³⁶⁸ es porque existieron estos ejemplos malos, hipócritas y fanáticos frente a otros buenos, fieles y tolerantes. Galdós, por su parte, intentaba descubrir en su obra las maldades de la sociedad en aquellos tiempos. Por todo ello, compartimos la opinión de que la adjudicación a Galdós de enemistad contra el catolicismo es injusta. Así, Pérez Gutiérrez opina que “Galdós se nos parece como una personalidad hondamente religiosa como un cristiano, al menos en aquel sentido en que cabe definir el cristianismo si se parte por ejemplo de aquella página de los Hechos de los Apóstoles...”³⁶⁹

Yaḥyà Ḥaqqī también fue objeto de acusaciones. Pero, a diferencia del escritor canario, Ḥaqqī fue atacado por ser reaccionario. Son dos cosas diferentes e, incluso,

³⁶⁶ Marcelino Menéndez Pelayo, “«Don Benito Pérez Galdós» Discursos leídos ante la Real Academia Española: contestación a Galdós”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 66.

³⁶⁷ Rubén Benítez, *La literatura española en la obra de Galdós*, cit., p. 93.

³⁶⁸ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, cit., p. 480.

³⁶⁹ Francisco Pérez Gutiérrez, *El problema religioso en la generación del 1868*, cit., p. 183.

opuestas. Por el desenlace que el escritor egipcio ha puesto a alguna obra suya, *Qindīl Umm Hašim*, varios críticos le consideran reaccionario. Esta actitud también la vemos injusta. A este respecto, nos vemos obligados a aclarar dos puntos: el recurrir a un desenlace no significa necesariamente la convicción del autor con el final que él mismo ha puesto, ya que en muchas ocasiones el desenlace se pone de una forma que coincide con la situación que el autor explica. O sea, Galdós nunca estuvo de acuerdo con la muerte de su protagonista Pepe Rey en *Doña Perfecta* y si lo hace, es, a nuestro parecer, para resaltar la situación tan grave y pintar hasta qué punto la intransigencia y el fanatismo religioso pudieron controlar el destino de mucha gente en la España decimonónica. Referente al segundo punto, la reconciliación entre la tradición oriental y la modernidad occidental no significa de ningún modo el retraso o la reacción. En el desenlace *Qindīl Umm Hašim*, como vamos a ver, el autor no ha declarado si el protagonista ha utilizado el aceite en la curación de los ojos de su prima, por lo que el juicio de su reacción se considera apresurado e injustificable. Compartimos la opinión de ‘Alī Al-Rā‘ī en la cual explica que la actitud de Yahyà Ḥaqqī fue simbólica,³⁷⁰ ya que no es razonable que un escritor como Ḥaqqī, descrito por su pensamiento ilustrado y sus ideas progresistas, recurra a la superstición y la adopte como desenlace ideal para su obra. Hemos de añadir, en este sentido la opinión de Ŷihād Fāḍil, quien afirma que, a pesar de que Yahyà Ḥaqqī está relacionado fuertemente con la tradición, el arte popular y la identidad islámica, nadie pudo acusarle con la reacción.³⁷¹ Debido a su sentimiento con los problemas que le rodeaban y su sensación por el más grave de ellos —el enfrentamiento entre la ciencia y la religión— fue empujado a retratarlo en su perla novelesca *Qindīl Umm Hasim*.

Debido a las acusaciones y los juicios contra los autores objeto de estudio, nos parece importante esclarecer la actitud de ambos acerca de la religión y las ideas progresistas. Además de las opiniones anteriormente citadas acerca de la religiosidad de Galdós o las mencionadas para justificar la buena intención de Ḥaqqī, convendría dejar constancia de que tanto el escritor español como el escritor egipcio nacieron y se criaron rodeados por una atmósfera religiosa, que ciertamente influyó en su personalidad y, consiguientemente, en su producción literaria. La familia de Galdós era católica practicante y tradicional; así que Galdós fue bautizado, recibió la primera comunión y

³⁷⁰ Fārūq Šuša, “Ma‘a al-udabā” (con los literatos) en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab ‘ūn šam‘a fī ḥayāt Yahyà Ḥaqqī*, cit., p. 34.

³⁷¹ Ŷihād Fāḍil, “Miṣr tataḍakkar” (Egipto recuerda), en *Al-Riḃāḍ*, Núm. 13359, 20/01/2005 en: <http://www.alriyadh.com/2005/01/20/article10036.html> (último acceso 08/12/2009).

asistió a la iglesia con regularidad.³⁷² Esto tuvo su influencia en el autor y parece incluso que disfrutaba con ello, tal como confesaría tiempo después a uno de sus amigos, José María Pereda: “En mi país se celebra la semana santa con bastante esplendor. En mi tiempo yo no perdía ripio y dondequiera que sonara un gori-gori allí estaba yo. Aquí suelo también ir a las lamentaciones cuando hay buena música, y (puede que usted no lo crea) llevo mi libro y me pongo a leer los salmos a riesgo de que me tengan por una lumbrera de la juventud católica.”³⁷³ Fue interesante también conocer esta confesión de su asistencia a los templos católicos y su atención prestada a la música y el ritual de los mismos.

Galdós fue calificado por Francisco Pérez Gutiérrez como “liberal con una inequívoca dimensión religiosa personal; es un cristiano cuya fe no debe de ser precisamente superficial ni insincera.”³⁷⁴ Clarín apoya tal realidad respecto de la religiosidad del escritor español al decir que “Galdós es hombre religioso; en momentos de expansión le he visto animarse con una especie de unción recóndita y pudorosa.”³⁷⁵

También Yahyà Ḥaqqī se cría desde muy pequeño en un ambiente religioso que influye en su formación, hecho que le hace inclinado hacia la religión. Cuando visita la tumba del profeta (la paz sea con él), mientras trabajaba en Yedda, se siente envuelto en un ambiente espiritual que le hace reflejarnos las siguientes contemplaciones:

“amaneció, nos inundaron las luces del profeta (la paz sea con él), entramos, nos paramos y dimos los saludos. Era uno de aquellos momentos en los que la persona se siente verdaderamente la presencia de una sublimidad espiritual y que la personalidad del profeta (la paz sea con él) es la primera fuente de la felicidad espiritual del musulmán.”³⁷⁶

Como el escritor canario, el carácter de Yahyà Ḥaqqī también se caracterizaba por su lucha contra maldades prevalecientes en el entorno en que vivía. Así, por ejemplo, en varias obras insistía en destacar lo hipócritas que son algunos religiosos, tal como hizo Galdós, pero esto no quería decir de ningún modo que el autor fuera contra la religión,

³⁷² Carlos Rodríguez López-Brea, “Galdós, un cristiano heterodoxo”, en: Yolanda Arencibia y Ángel Bahamonde (Eds.), *Galdós en su tiempo*, Parlamentos de Cantabria y Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2006, p. 137.

³⁷³ Carmen Bravo Villasante, “Veintiocho cartas de Galdós a Pereda”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 250-252 (octubre 1970- enero 1971), p. 23.

³⁷⁴ Francisco Pérez Gutiérrez, *El problema religioso en la generación de 1868*, cit., p. 197.

³⁷⁵ Leopoldo Alas Clarín, *Galdós, novelista*, cit., p. 23.

³⁷⁶ Nuha Yahyà Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Yahyà Ḥaqqī: dīkrayāt maṭwiyya*, cit., p. 50.

sino contra los malos representantes de la misma. En *Qindīl Umm Hāšim* dice sobre el šayj Dardīrī, servidor del santuario:

“Este aceite constituye una gran fuente de ingresos para el šayj Dardīrī. A pesar de ello, no aparecen en él signos de bienestar: siempre la misma chilaba sucia y el mismo turbante polvoriento. ¿Qué hace con el dinero? ¿Lo entierra bajo una baldosa? Sus colegas lo acusan en quemarlo en hachís, basados en su ininterrumpida tos y en su arraigada inclinación a la verborrea y a la crítica; pero la verdadera razón es que se trata de un polígamo empedernido: no pasa año alguno sin que consume el matrimonio con una nueva doncella.”³⁷⁷

En *Šaḥḥ al-nawm* refleja la hipocresía del predicador de la aldea que adula con palabras muy expresivas al alcalde y sus obras. Cuando éste se va y se cambia el régimen —la aldea es símbolo de Egipto en *Šaḥḥ al-nawm*— el predicador repite las mismas palabras para el gobernador siguiente:

“... carraspea un poco y dice para el alcalde en voz alta y aguda, mientras nos está mirando a todos nosotros:
¡Benditas sean tus obras! Así es la prudencia, la política y la perspicacia. Como si vieras las cosas trascendentales. Esta aldea nunca vio la felicidad sino en tu próspera época. Tú nos proteges de los riesgos y las incomodidades. Tu época es de bien y bendición. Que Dios no te quite de entre nosotros. Nosotros, sin ti, no valemos nada. Yo suplico a Dios en cada *rak‘a* (prosternación) para que te dé más edad y consolide tu gloria.”³⁷⁸

En la segunda parte de la obra, cuando el maestro vuelve e intenta gobernar con nueva ideología totalmente diferente de la anterior, aparece el mismo predicador y pronuncia el mismo discurso, ni palabra más ni palabra menos. El narrador —que encarna la actitud del autor— dice:

“... me vi obligado —a pesar mío— a decirle —y la ira fue la responsable de hacerme hablar:
- Me parece que he escuchado antes unas palabras, no son iguales solamente, sino que son conformes a lo que acabo de escuchar palabra por palabra. También me parece que el hombre que dijo estas palabras fue el mismo predicador y lo dijo en elogio de una época que pasó y terminó ya.”³⁷⁹

Uno de los defectos más detestados por el escritor egipcio fue la hipocresía y, por ello, nos cuenta que los funcionarios del consulado no rezaban y durante la temporada de hacer la peregrinación a la Meca “empezaron a hacerlo hipócritamente. Yo lo

³⁷⁷ Yaḥyà Ḥaqqī, *La lámpara de Umm Hāšim*, cit., p. 67.

³⁷⁸ Yaḥyà Ḥaqqī, *Šaḥḥ al-nawm* (Despiértate), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1976, p. 12.

³⁷⁹ *Ibidem.*, pp. 145-146.

rechacé hasta el punto de que yo rezaba antes de este tiempo y, al ver esta hipocresía, dejé de rezar durante la temporada de peregrinación a la Meca para decir a esta gente que la oración es algo que está entre Dios y yo.”³⁸⁰

Así, la postura de Pérez Galdós y la de Yahyà Ḥaqqī nunca fueron contra la religión, sino contra las malas costumbres ejercidas bajo el disfraz de la religión. También nos parece interesante ofrecer otra dimensión relacionada con la ideología y el pensamiento religioso de ambos autores: su interés por las ideas progresistas. A pesar de que la religión de hecho ocupaba un lugar destacado en la vida y en la obra de ambos autores, la ciencia y las ideas progresistas representaban para ellos factores imprescindibles para el renacimiento de sus respectivas sociedades. ¿Acaso el seguimiento de las ideas que los conservadores consideraban un gran peligro contra la iglesia fueron las causas principales para que el escritor canario termine acusado de ateísmo? ¿Acaso el escritor egipcio fue declarado reaccionario por parte de algunos críticos debido a su aparente rechazo de los medios de la ciencia moderna en una de sus obras?

Como ha declarado Carlos Rodríguez López-Brea en su artículo sobre “Galdós, un cristiano heterodoxo”, Pérez Galdós frecuentaba en Madrid los “círculos intelectuales, en los que el krausismo hacía furor. Los krausistas se decían cristianos por persuasión íntima, no por rutina o tradición, y por eso discutían que las iglesias constituidas pretendieran acaparar las relaciones entre el hombre y Dios. Para ellos, además, era posible conciliar a Dios con la ciencia, o como decía Krause, «*conocer en la ciencia a Dios*».”³⁸¹ Galdós aspiraba con toda la fuerza de su “imaginación liberal” a una sociedad española en la que coexistiera la ciencia con la fe y no estuviera reñida con ella. Esta aspiración, junto a su deseo de que la fe contribuya al mantenimiento de la riqueza,³⁸² refleja que el autor adopta una ideología que reúne entre la fe y el pensamiento racional, basado en la ciencia.

Religión y Ciencia, asimismo, son dos términos inseparables en la ideología de Ḥaqqī. Es decir, la apreciación del escritor a la religión y el aferramiento a sus principios no está en contradicción con la ciencia y las ideas progresistas. Algunos críticos notaron las raíces de este simple equilibrio en su magnífica obra *Qindīl Umm*

³⁸⁰ Nuha Yahyà Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Yahyà Ḥaqqī: dīkayāt maṭwiyya*, cit., pp. 45-46.

³⁸¹ Carlos Rodríguez López-Brea, “Galdós, un cristiano heterodoxo”, en: Yolanda Arencibia y Ángel Bahamonde (Eds.), *Galdós en su tiempo*, cit., p. 138.

³⁸² Francisco Pérez Gutiérrez, *El problema religioso en la generación de 1868*, cit., p. 218.

Hašim, que encarnó la confusión cultural y psicológica que vivió el oftalmólogo, Ismā‘īl, mientras estaba buscando un camino medio entre la medicina occidental, sus experiencias y resultados científicos por una parte, y, por otra, la creencia popular y la capacidad del aceite del candil de la mezquita de Sayyida Zaynab para curar a los enfermos de la vista.³⁸³ El escritor encontró en el arte el único medio para reunir la originalidad y la modernidad. El concepto de originalidad, para él, no se limita a lo histórico, sino es toda creencia o práctica popular, que vive entre la gente, teniendo raíces en la creencia. Con este espíritu, escribió sus obras y presentó sus opiniones críticas, que se caracterizaban por la originalidad artística y, al mismo tiempo, por la objetividad científica.

En su libro, *Min fayḍ al-Karīm*, Yaḥyà Ḥaqqī se interesa por destacar ambas vetas de su pensamiento: religión y ciencia. Así, hablando de las fiestas religiosas, asegura la racionalidad del pensamiento islámico lleno de prudencia. También se refiere a la distancia que separa dicha profunda prudencia existente en la esencia de la religión de la preocupación sólo por las apariencias de la plegaria sin tener en consideración sus profundos objetivos o finalidades. O sea, Yaḥyà Ḥaqqī, como Pérez Galdós, prefiere siempre el lado práctico de las cosas, incluso en la religión. Dice: no se puede encontrar en otro libro más que El Corán esa preferible insistencia en que el hombre se sirve de su razón, contempla el universo y comprende sus secretos; esa incitación para pedir la ciencia como si fuera algo obligatorio. El Corán abre la puerta de par en par ante las fuerzas mentales de la humanidad para explotarse y adelantarse sin temor. En ese mismo libro, Yaḥyà Ḥaqqī enlaza entre la clara propensión racional en el Islam y su odio al fanatismo, asegurando que la tolerancia y la ampliación del horizonte son dos de los pilares de esta religión. Dice al respecto: “se eliminó de mi corazón cualquier huella de intolerancia... por ello, si me encuentro con una persona, no le pregunto por su religión o su nacionalidad. Todo lo que me importa es la abundancia de los valores humanos que tiene y su capacidad de atraerme al valor, al bien y a la belleza.”³⁸⁴

Subrayando la conclusión de que el escritor egipcio no rechazaba la ciencia o las ideas progresistas, es conveniente mencionar que Ḥaqqī consideraba la razón y el espíritu como la dinámica que rige nuestra vida. Ḥaqqī afirma: “yo no creo salvo en las

³⁸³ Sayyid Al-Wakīl, “Yaḥyà Ḥaqqī... Namūday al-’adīb al-mawsū’ī al-laḍī naftaqid” (Yaḥyà Ḥaqqī... modelo del literato enciclopédico que buscamos”, el miércoles, 12 de julio de 2006, en: <http://www.difaf.net/modules.php?name=News&file=article&sid=310> (último acceso 05/10/2009).

³⁸⁴ Yaḥyà Ḥaqqī, “Limāḍa ana sa’īd, la’nnī wūlidtu musliman?” (¿Por qué estoy feliz, porque me nací musulmán?), en *Min fayḍ al-karīm* (De la abundancia del Generoso), al-hay’a al miṣriyya al-’amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1986, p. 13.

cosas que quedan aceptadas por mi mente,”³⁸⁵ una confesión que nos asegura que el autor de *El cartero* trataba siempre con racionalidad las cosas que le rodeaban. Como el espíritu y la religión ocupan un lugar importante, también la ciencia y el progreso son imprescindibles en el diccionario ideológico de Ḥaqqī. En su libro *Preocupaciones culturales*, Ḥaqqī nos muestra su anhelo de que progrese la sociedad, puesto que él cree profundamente que el progreso de la sociedad sólo tendrá lugar cuando prevalezca la justicia, cuando la sociedad enfrente sus problemas con audacia, cuando la sociedad vea que es vergonzoso desconocer los logros de las anteriores civilizaciones, cuando el hombre adopte la lógica de la ciencia, no la lógica de la indiferencia.³⁸⁶ Por ello, él incita a las organizaciones culturales para que pongan los planos necesarios para aprovecharse de todos los logros científicos para mejorar el nivel cultural de la nación, objetivo que no se realizará sino con darse cuenta del valor cultural y tradicional, asimismo, la tradición del mundo exterior.³⁸⁷

“Debemos prestar atención a los seminarios, conferencias, y reuniones internacionales que siguen celebrándose en la actualidad... en el servicio de las ciencias, las artes, la filosofía, la literatura, las cuestiones intelectuales, para servir la civilización y el progreso.”³⁸⁸

Después de la anterior exposición de opiniones acerca de la actitud de ambos escritores frente a la religión y la ciencia, nos queda claro que ambos ni fueron reaccionarios ni fueron ateos. Pues, aunque Galdós y Ḥaqqī estaban convencidos de las ideas liberales o progresistas, cuyo objetivo es el progreso y el desarrollo de sus respectivas sociedades, la esencia de la religión, y no las apariencias externas que son meras costumbres, representa un elemento indispensable en la personalidad de ambas figuras. Sabiendo esto, nos urge plantear la siguiente pregunta: ¿Qué es lo que ha causado dichas acusaciones contra ellos?

La crítica ha abordado y juzgado la obra literaria de ambos autores y, por lo tanto, la personalidad del propio autor fue afectada de un modo u otro por estas opiniones. Dicho juicio fue en mayor parte injusto y precipitado, ya que los autores tenían un mensaje determinado de sus respectivas obras que la crítica apresurada no ha tenido en consideración.

³⁸⁵ Nuha Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Rasā’il Yahyā Ḥaqqī ilā ibnatih*, cit., p. 33.

³⁸⁶ Yahyā Ḥaqqī, “Ḥīn” (cuando), en *Humūm taqafīyya*, cit., pp., 231-235.

³⁸⁷ Yahyā Ḥaqqī, “Maṭīyyat al-ṭaqafa” (El medio de la cultura), en *Humūm taqafīyya*, cit., pp., 49.

³⁸⁸ Yahyā Ḥaqqī, “Sufūr waḥhiha al-ḥadārī” (El descubrimiento de su cara cultural), en *Humūm taqafīyya*, cit., p., 20.

En cuanto a Galdós, la religión ocupa un destacado lugar en sus primeros artículos, su correspondencia y en las novelas de los años setenta como *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1876-1877) y *La familia de León Roch* (1878). En estas novelas, Galdós trata de abordar temas vitales, puesto que en las mismas “se habla de intolerancia, de hipocresía, de rutina religiosa, de falso moralismo y de las dificultades de los que disienten.” La relación entre Galdós y Dios no fue destruida, ya que, como asegura Rodríguez López-Brea, “Galdós cree en Dios, en la vida eterna y en la virgen María, por la que manifiesta un particular cariño.”³⁸⁹ Por eso, en las novelas galdosianas, el autor no atacaba la religión, sino que fueron dirigidas contra algunos males de la época como los explicados anteriormente por Rodríguez López-Brea. En su artículo “*Doña Perfecta* de B. P. Galdós, como novela de tesis”, Demetrio Estébanez Calderón afirma que “Galdós no fustiga aquí (en *Doña Perfecta*) la verdadera religiosidad, por la que siente un gran respeto, sino la religiosidad alienante y enfermiza.”³⁹⁰ Corroborar esta opinión lo que ha dicho Gustavo Correa, en *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, con respecto a *Doña Perfecta*. En su opinión subraya que: “el autor combate el fanatismo intransigente, la religiosidad mal entendida, el estancamiento de la sociedad en formas anquilosadas de vida, la mezcla de los intereses personales y políticos con la esfera de lo eclesiástico y la falsa justificación de lo local frente a lo nacional en los pueblos españoles.”³⁹¹

Walter Rubín manifiesta que los críticos no podían entender que la actitud de Galdós “no es una crítica en contra del clero sino en contra del mal clero, de lo falso con apariencia de religiosidad.”³⁹² Pero cierta crítica desde el primer instante ha cogido las obras galdosianas como un peligro dirigido contra la fe cristiana y sus principios, ignorándose que el novelista canario sentía un respeto sincero por las personas que viven su fe con autenticidad evangélica. Pero Galdós “fiel a su espíritu inglés, hasta para la religión prefiere el lado práctico de las cosas; y así, *Doña Perfecta* y *Gloria* particularmente, y el mismo León Roch, en general, tratan la cuestión de las cuestiones, la religiosa, como interés humano, como asunto sociológico.”³⁹³

³⁸⁹ Carlos Rodríguez López-Brea, “Galdós, un cristiano heterodoxo”, en: Yolanda Arencibia y Ángel Bahamonde (Eds.), *Galdós en su tiempo*, cit., pp. 139-140.

³⁹⁰ Demetrio Estébanez Calderón, “*Doña Perfecta* de B. P. Galdós, como novela de tesis”, en *Actas del XI congreso internacional de lingüística y filología románicas*, Madrid, 1968, p. 118.

³⁹¹ Gustavo Correa, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, cit., p. 35.

³⁹² Walter Rubín, “Las monjas en la obra de Galdós”, en *Atlántida*, núm. 53, Vol. IX, Septiembre-octubre de 1971, p. 625.

³⁹³ Leopoldo Alas Clarín, *Galdós novelista*, cit., p. 23.

La diferenciación ideológica entre Galdós y sus contemporáneos conservadores es muy sencilla. Pues cada uno adoraba a su Dios a su manera. Dicha diferencia formal no puede ser un pretexto para formar la opinión tan dura sobre el autor de *Gloria*. Así, Galdós, a la hora de explicar a su amigo Ortega algunos detalles de su fe religiosa, dice: “Yo creo a mi modo.”³⁹⁴ Aunque esta frase de Galdós puede tener muchas enjundias, el sentido esencial de la misma es la diferencia ideológica, no dogmática. Es decir, Galdós cree en Dios, pero le molestaban las apariencias falsas de algunos eclesiásticos. Una prueba muy importante de la religiosidad de Galdós es su declaración de que:

“La oración externa, hecha con todo el aparato de los espectáculos públicos; la plegaria pregonada en alta voz al son de las campana, como un bando de muerte o un rebato de consternación pública, tal vez no traspase el límite de esas nubes de color plumizo que ocultan el cielo a nuestra mirada. En estos días se hacen rogativas más fervientes y espontáneas. Oraciones hay pronunciadas o sentidas en lo más recóndito del hogar, [...] Estas son las rogativas que llegan hasta Dios.”³⁹⁵

Entonces, Galdós no atacaba la religión en sí como creían algunos, sino la mentalidad social y política que utilizaba las manifestaciones religiosas para lograr intereses personales. En toda la producción galdosiana, el autor nos habla de la vida religiosa, “ya desde el punto de vista individual o colectivo. Y cuando fustiga, desde su primera novela hasta sus últimas obras, al clero y a la iglesia, lo hace desde un punto de vista político-social, como al hablar de los militares, de los empleados, del estado de la enseñanza, de la administración, de los campesinos o de los políticos. Los mismos ataques contra la Iglesia los dirige contra el Gobierno y la política.”³⁹⁶

Los intentos de ataque contra la Iglesia resultan de su creencia de que ésta “institucionalmente ha sido un obstáculo al progreso y a la apertura de España hacia Europa.”³⁹⁷ Por eso, en una de sus primeras obras, *El audaz*, el autor pone en boca de su protagonista las palabras que clarifican su modo de pensar en estos temas. En esta opinión del protagonista, que en cierto modo expresa la opinión del propio autor, se observa con nitidez que la crítica de Galdós se centra en atacar a los sacerdotes que utilizan la religión como mercancía con el fin de realizar sus intereses personales y dominar el mundo.

³⁹⁴ Citado por: Pedro Ortiz-Armengol, *Vida de Galdós*, cit., p. 329.

³⁹⁵ Benito Pérez Galdós, “Crónica de Madrid (1865-1866)”, en *Memorias de un desmemoriado. Crónica de Madrid*, cit., p. 182.

³⁹⁶ Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, cit., p. 89.

³⁹⁷ *Ibidem.*, p. 89.

“La plaga enorme de clérigos y frailes que tenemos aquí, para desdicha y pobreza nuestra, no sirve para otra cosa que para divulgar los más dignos errores y envilecer al pueblo en la superstición. Turba de holgazanes, devoran la principal riqueza de la nación sin producirle beneficio alguno. No digo que no haya excepciones y que algunos entre ellos no sean modestos y sabios; pero, en general, son soberbios, ignorantes, lascivos, pérfidos y glotones. La religión en ellos no es más que una mercancía y Dios un pretexto para dominar al mundo.”³⁹⁸

Cuando el autor decidió abordar la cuestión religiosa, como es patente de la cita anterior, quería dirigir una campaña contra las costumbres clericales que no tienen nada que ver con la religión. La declaración del protagonista de que existen algunas excepciones que representan la modestia y la sabiduría es una buena prueba de que el autor sólo quería atacar a los malos ejemplos o la otra faceta, la mala por supuesto, que pueden ofrecer los religiosos: soberbia, ignorancia, lascivia, pérfida y glotonería. Nadie puede aceptar estas características, incluso cuando las tienen los eclesiásticos. Esto es lo que inquietaba al escritor canario y le ponía siempre frente a los sacerdotes y a la Iglesia.

En conclusión, después de esta presentación de la problemática religiosa en el escritor español, cabe afirmar que Galdós, por su postura abierta incluso en lo que se refiere al tema religioso, debido a su actitud comprensiva y a su preferencia del lado práctico de las cosas hasta para la religión, como decía Clarín, se sentía disgustado ante ciertos comportamientos ajenos totalmente de la religión. Por lo tanto, quiso emprender su decidida campaña contra los males que se ejercen bajo el nombre de la religión, pero, desgraciadamente, fue mal interpretado, puesto que la crítica entendió que el autor había preparado esta campaña contra la propia religión cristiana. Por consiguiente, fue juzgado equivocadamente como un heterodoxo.

Por otra parte, la cuestión religiosa en el autor egipcio no presentaba muchos problemas como lo hacía en Galdós. Al contrario, como hemos referido, Yaḥyà Ḥaqqī en un momento dado fue acusado de reaccionario debido a su religiosidad. Pero también fue malentendido. Pues una de las cosas que caracterizan a Ḥaqqī es su creencia tan profunda en Dios. Memorizaba concienzudamente el Sagrado Corán. Muṣṭafà Māhir en su conversación con Ṣalāḥ Ma‘āṭi deja constancia de que en una de las fases de su vida: “la preocupación por las cuestiones de la fe ha llegado hasta el punto del sufismo. Estas contemplaciones sufíes le han marcado fuertemente. A pesar de todo esto, no le gustaba que nadie le viera mientras se consagraba al servicio de Dios o conociera lo que existe

³⁹⁸ Benito Pérez Galdós, *El audaz: historia de un radical de antaño*, Alianza, Madrid, 1986, p. 69.

entre él y el Altísimo Dios.”³⁹⁹ En la introducción que hizo ‘Alī Ŷum‘a, el muftí de Egipto, hace hincapié en que “los aspectos de religiosidad en Ḥaqqī se representan en su sufismo y su amor al profeta (la paz y las bendiciones de Dios sean con él). El sufismo es la única cosa en que Ḥaqqī encontró la pureza, elevación, tranquilidad, amor y belleza. El verdadero sufismo arraigó en sí mismo el amor a la sencillez, sinceridad y humanidad.”⁴⁰⁰ Por eso, hay que tener en consideración, asimismo, que Ḥaqqī en sus referencias de las cuales se comprende que él está contra la religión presentaba simplemente su actitud frente a algunos vicios que la gente adoptó como principios religiosos. Así, en la obra en la que trató el problema religioso o el enfrentamiento entre dos mundos opuestos —la religiosidad y la materialidad—, Ḥaqqī describe el comportamiento de sus personajes ante algunos aspectos que son cualquier cosa menos religiosos. Dice el narrador de *Qindīl Umm Hāšim*:

“Cuando mi abuelo, el šayj Raḡab ‘Abd Allah, venía a El Cairo, niño aún, con los hombres y mujeres de la familia, en busca de las bendiciones otorgadas por la visita a la tumba de los descendientes del profeta, su padre le daba un empujón al llegar a la entrada de la mezquita de Sayyida Zaynab —aunque el instinto de imitación lo hacía innecesario—, y se postraba con ellos en el umbral de mármol, cubriéndolo de besos, mientras los pies de quienes entraban y salían le daban prácticamente en la cabeza. Si alguno de esos hombres de religión que se las dan de sabios veía aquella manera de proceder, volvía la cara maldiciendo los tiempos a que se había llegado e implorando la protección divina contra las prácticas heterodoxas, la idolatría y la ignorancia.”⁴⁰¹

Ante el comportamiento de la gente ignorante, el autor ha mostrado su opinión, así como la de los sabios religiosos. Esta opinión consiste en rechazar cualquier aspecto de superstición y herética. Lo que indica que esta opinión fue del propio autor también es la unanimidad de muchos críticos que la obra fue una expresión de experiencias personales de Ḥaqqī, además de las diferentes citas que hemos mencionado sobre la ilustración del pensamiento del autor. Siendo éste un intelectual ilustrado, inquieto y turbado por las heréticas inventadas por la gente, entonces, ¿por qué éste fue acusado de ser un reaccionario? ¿Por qué quiso combinar entre la ciencia y la superstición al final de la obra? Pues Ḥaqqī no quiso hacer esto, sino que intentaba decir que la materia no puede vivir sin espíritu. La materialidad representada en la ciencia —causa y efecto— no puede seguir sola sin la fe que la apoya. La gente, primero, tiene que tener fe en la materia para que ésta tenga efecto. Otra interpretación que la crítica ha ofrecido es la expresión de la obra de un enfrentamiento o conflicto entre Occidente y Oriente. La idea

³⁹⁹ Šalāḥ Ma‘āṭi, *Waṣiyyat šāḥib al-qindīl*, cit., p. 64.

⁴⁰⁰ ‘Alī Ŷum‘a, “Muqadima” (introducción a): Yahyā Ḥaqqī, *Min fayḍ al-Karīm*, cit., p. 9.

⁴⁰¹ Yahyā Ḥaqqī, *La lámpara de Umm Hāšim*, cit., pp. 53-54.

del escritor se representa en aclarar el abismo que existe entre el pensamiento de Occidente y el pensamiento de Oriente. Así, aparece el paralelismo entre ambos polos y las ventajas y desventajas de cada uno, según lo veía el autor:

“¿Quién puede negar la cultura y el progreso de Europa y la degradación, ignorancia, enfermedad y pobreza de Oriente?”⁴⁰²

Su actitud es escoger de la civilización occidental lo que conviene con la cultura y el pensamiento oriental, es decir, adoptar los medios de modernidad y progreso sin olvidar las costumbres arraigadas en el alma de todo un pueblo porque éste no puede adelantarse sin tener fe en los nuevos medios que va a tener.

Por eso, el autor pone de relieve la situación de perplejidad del protagonista y su orientación a una solución que combina entre el uso de la ciencia que ha traído con él de Europa y la fe en las tradiciones que el pueblo ha heredado hace mucho tiempo, aunque no tienen nada que ver con la ciencia o con la religión:

“Echa una mirada alrededor de la plaza; su vista se detiene en las multitudes, que esta vez le resultan soportables; y empieza a sonreír con algunos chistes y carcajadas que llegan a sus oídos y le recuerdan, junto con gritos que también oye, los días de su infancia... no cree que exista pueblo alguno como el egipcio, que ha conservado su sello y su carácter a pesar de las vicisitudes de los acontecimientos y de los cambios de gobernantes. Cualquier hijo del país que pasa por delante de él podría haber salido de las páginas de Al-Ībartī. El ánimo de Ismā‘īl se tranquiliza al sentir que bajo sus pies hay una tierra sólida. No tiene delante masas de personas individuales, sino un pueblo unido por un solo vínculo: una especie de fe nacida del paso del tiempo y forjada durante siglos al fuego de éste. [...] Ahora comprendo lo que antes me resultaba misterioso. No hay ciencia sin fe. Fāṭima no creía en mí; sólo creía en tu bendición, en tu generosidad y en tu magnanimidad: en la bendición tuya, oh Umm Hāšim.”⁴⁰³

Pero ¿significa este pasaje que el autor salió convencido de la necesidad de utilizar la superstición al lado de la ciencia? Desde luego que no. A este respecto ‘Abdel-Ḥamīd Ibrāhīm afirma que algunos críticos opinan que *Qindīl Umm Hāšim* está en contra de la ciencia y el progreso humano. Esta opinión se basa en el mal entendimiento de que Ismā‘īl, al regresar, rechaza la ciencia que pudo recopilar en Europa y prefiere curar a los enfermos con el aceite del candil. Por eso, estos críticos acusan a Ḥaqqī de “la reacción y la inmersión en las tinieblas de la ignorancia oriental.”⁴⁰⁴ Asimismo, Fārūq

⁴⁰² Ibídem., p. 115.

⁴⁰³ Ibídem., pp. 117-119.

⁴⁰⁴ ‘Abdel-Ḥamīd Ibrāhīm, *Al-ra‘šatu al-‘ulā wa-ha‘ulā’ al-‘udabā’* (El primer estremecimiento y estos literatos), Dār al-ma‘ārif, al-Qāhira, 1994, p. 76.

Šuša comenta la opinión de varios críticos que han considerado reaccionario el desenlace de *Qindīl Umm Hāšim*, donde el médico vuelve de Europa y empieza a curar los ojos de su enferma con el aceite del candil y acierta en hacerlo. Tal hecho, según estos críticos, demuestra el rechazo de la civilización y la ciencia modernas en general por parte del escritor.⁴⁰⁵ La cuestión del uso del aceite en el tratamiento de los ojos de Fātima fue planteada también por Muṣṭafā Badawī en su introducción a la traducción inglesa de la obra:

“En el desenlace el autor nos deja en plena oscuridad, hecho que causa una verdadera dificultad que enfrenta al lector. Esta ambigüedad se representa, principalmente, en el verdadero tratamiento con el cual cura los ojos de Fātima: ¿utiliza el aceite y el correcto medicamento juntos? Si es así ¿podemos considerar tal comportamiento como una prueba que indica la vuelta hacia atrás, reacción y el regreso hacia las viejas tradiciones o como una manera para ganar la confianza de Fātima?”⁴⁰⁶

Pero, al contrario, “la obra pinta el encuentro de la ciencia experimental del occidente, representada por Ismā‘īl que creció en el barrio de al-Sayyida Zaynab y estudió la oftalmología en Inglaterra, con el carácter conservador e indiferente de Egipto, o sea, con Oriente tradicional, representado por Fātima.”⁴⁰⁷ Yaḥyà Ḥaqqī, en *Qindīl Umm Hāšim*, según Na‘īm ‘Aṭiyya, fue entre los escritores que establecieron puentes tras puentes entre la civilización occidental y la oriental. Pues, en esta obra, el médico, que vino de Europa llevando la ciencia y la razón, se encontró ante la necesidad de hacer un equilibrio interior entre él y su sociedad.⁴⁰⁸

Por todo lo mencionado, Yaḥyà Ḥaqqī ha elegido este final que pudo producir sospechas entre los críticos. Ḥaqqī acude a un desenlace en que el protagonista comprende que si el enfermo no cree en el médico o, por lo menos, no hay armonía entre ambos, el tratamiento no tendrá efecto. Por ello, Ismā‘īl entra en la mezquita, sintiéndose de una espiritualidad mística, toma del sirviente de la mezquita un frasco lleno del aceite del candil y vuelve a la casa después de un largo periodo de inquietud. Trata de armarse con la paciencia y confianza en su curación a través de la ciencia. Ismā‘īl trae algunas gotas del aceite para su prima, aunque no las utilizó, haciendo a

⁴⁰⁵ Fārūq Šuša, “Ma‘a al-udabā” en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab ‘ūn šam ‘a fī ḥayāt Yaḥyà Ḥaqqī*, cit., p. 34.

⁴⁰⁶ Muṣṭafā Badawī, “Muqadimat al-tarḡama al-inḡliḏiyya li-*Qindīl Umm Hāšim*” (La introducción de la traducción inglesa de *Candil Umm Hāšim*), en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab ‘ūn šam ‘a fī ḥayāt Yaḥyà Ḥaqqī*, cit., p. 190.

⁴⁰⁷ Muḥammad Muḥammad Qāsim, “Yaḥyà Ḥaqqī wa-*Qindīl Umm Hāšim*”, en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab ‘ūn šam ‘a fī ḥayāt Yaḥyà Ḥaqqī*, cit., p. 184.

⁴⁰⁸ Na‘īm ‘Aṭiyya en su conversación con Šalāḥ Ma‘āṭi, *Waṣiyyat šāḥib al-qindīl*, cit., p. 89.

Fātima creer que lo está utilizando para curarla, para despertar en ella el espíritu de confianza. Ismā'īl, así, hace una mezcla de la ciencia europea con la fuerza de la espiritualidad porque, como lo ha declarado el mismo autor, “no hay ciencia sin fe”:

“Vuelve nuevamente a su ciencia y a su medicina, pero apoyándose en la fe. No desespera cuando descubre que la enfermedad está arraigada de antiguo y que se le resiste obstinadamente y no remite. Persevera y continúa, y aparece un rayo de esperanza. Fāṭima va camino de la curación día tras día con sus cuidados; y resulta que, al final del tratamiento, recupera el retroceso que había tenido al principio y quema las últimas etapas.”⁴⁰⁹

A nuestro parecer, lo que quería hacer el autor es una reconciliación entre la ciencia moderna y la tradición de su pueblo, no entre la ciencia y la superstición porque la composición de dos elementos incompatibles para formar una síntesis capaz de desempeñar eficazmente su papel es algo imposible. Yaḥyà Ḥaqqī “no rechaza la ciencia ni invita a la superstición, sino tiene otra perspectiva.”⁴¹⁰ Otra perspectiva que coincide con los requisitos de la ciencia y con los valores de su tradición. Si existe una incompatibilidad o contradicción entre los valores de aquella o ésta, hay que dejar la razón para que diga su palabra. Es lo que intentó hacer el autor y fue mal interpretado. Cuando el médico volvió de Inglaterra impregnado por principios científicos y encontró a su madre acudiendo a medios supersticiosos en la curación de los ojos de su prima, no tuvo más remedio que soliviantarse contra que se ejerciera la superstición en su propia casa. Pero el autor quiso enseñar a sus lectores que dicho comportamiento no tendría que haber sucedido del protagonista porque lo que hacía la madre se trataba de creencias arraigadas en el alma de un pueblo, a pesar de que éstas no tienen nada que ver con la religión. Por lo tanto, el autor buscó un truco artístico con el cual puede servirse de la ciencia y cumplir sus requisitos positivistas, de una parte, y, de otra, no desdeñar la tradición de su pueblo.

En este sentido, Na'īm 'Aṭīyya afirma que Ismā'īl trata de armonizar las ciencias que aprendió en Europa y la naturaleza de la vida egipcia, o sea, reconciliar la ciencia y el ambiente donde se aplicará ésta. No va a chocar a la gente con sus conocimientos, sino que va a diluirlos y se los da con toda tranquilidad. Esto lo que hizo en su tratamiento a Fāṭima Al-Nabawiyya en su segunda fase. Ante ella no agitó sus pomadas, bisturíes y vendas, sino que trajo el aceite de candil Umm Hāšim en un frasco que se lo dio el šayj Dardīrī... puso el frasco a su lado y elogió su bendición. Empezó su

⁴⁰⁹ Yaḥyà Ḥaqqī, *La lámpara de Umm Hāšim*, cit., p. 121.

⁴¹⁰ 'Abdel-Hamīd Ibrāhīm, *Al-ra'satu al-'ulā wa-ha'ulā' al-'ūdabā'*, cit., pp. 76-77.

tratamiento médico apoyándose en la ciencia. Mostró a la enferma su buena intención: no es un extranjero, sino es, como ella, hijo de Egipto. Por ello, se tranquilizó su alma y confió en él... nunca ha utilizado el aceite como medio de tratamiento. ¿Cómo lo va a utilizar siendo un aceite caliente y cáustico con el que empeoran los párpados y la pupila, mientras necesita un tratamiento que calmara o tranquilizara para curarse? es preciso tener en consideración que Ismā‘īl en los momentos más furiosos y de descontento no desaprueba la fe, sino rechaza su sumisión a las supersticiones y fantasías. El conflicto en que está metida la voluntad de Ismā‘īl con los alrededores es un conflicto contra heréticas inventadas, no contra la fe. Él se solivianta contra el uso del aceite en el tratamiento de los ojos. Esto no quiere decir que se rebele contra la religión porque el científico es el primero que busca la certidumbre y la tierra sólida en que puede poner sus pies.⁴¹¹ Por eso, ‘Alī Al-Rā‘ī al dice, a este respecto, que “Egipto acepta el progreso a condición de que no sea impuesto contra su voluntad. Lo acepta si viene respetando la tradición y procurando mezclarse sin tiranía o autoritarismo.”⁴¹²

Mahmūd Šawkat ofrece otra interpretación no tan lejana de la anterior, pero sí, ofrece otra perspectiva de la obra del escritor egipcio, donde se ve el contraste entre la ciencia y la ignorancia en un marco artístico magnífico,⁴¹³ ya que el protagonista, después de tener contacto con los métodos de la ciencia europea más avanzados, vuelve a su patria para enfrentarse con fenómenos predominantes y arraigados en la gente de su pueblo. En aquel tiempo toda la situación social olía a ignorancia y la gente no tenía la intención de cambiar, por lo que sus comportamientos servían de buen estímulo para enriquecer la ignorancia. En las mismas palabras de Ḥaqqī, se puede apreciar que el mensaje de la obra es la exploración de algunas enfermedades prevaletentes en la sociedad egipcia en un momento dado: “Son víctimas de la ignorancia, la pobreza, la enfermedad y la injusticia prolongada y crónica.”⁴¹⁴

En conclusión, el objetivo principal de la escritura de *Qindīl Umm Hāšim* es desarrollar la simple mentalidad de los pueblerinos y elevarla al nivel de la mentalidad científica. La obra, además, llama a la tolerancia y a aceptar la opinión del otro con absoluta libertad sin la fanática actitud, que adopta la mayoría de los aislados

⁴¹¹ Na‘īm ‘Aṭiyya, Yaḥyā Ḥaqqī wa-‘ālamahu al-qaṣaṣī (Yaḥyā Ḥaqqī y su mundo novelesco), maktabat al-anṣlu al-miṣriyya, 1978, p. 15.

⁴¹² ‘Alī Al-Rā‘ī, *Dirasāt fi al-rivāya al-miṣriyya* (Estudios en la novela egipcia), al-mu‘asasa al-miṣriyya al-‘amma lil-ta’līf wal-naṣr, al-Qāhira, 1964, p. 166.

⁴¹³ Mahmūd Šawkat, *Muqawimāt al-qīṣa al-‘arabiyya al-ḥadīṭa* (Aspectos de la novela árabe moderna), Dār al-fikr al-‘arabī, al-Qahira, 1974, p. 246.

⁴¹⁴ Yaḥyā Ḥaqqī, *La Lámpara de Umm Hāšim*, cit., p. 91.

intelectualmente de la sociedad. En su conversación con Farūq Šuša, Yaḥyà Ḥaqqī corrobora que:

“En todas mis obras hay un principio general: el llamamiento insistente a la tolerancia, la burla de los mundos cerrados que crean algunos individuos para sí mismos por creer que viven protegidos de la continua oscilación (perplejidad) que toca toda la humanidad.”⁴¹⁵

Después de todo lo mencionado con respecto al tratamiento de la cuestión religiosa en ambos autores y la postura de la crítica frente a esta veta, nos parece oportuno concluir que tanto Galdós como Ḥaqqī nunca han estado en una actitud enemiga a la religión o la fe en Dios. Ambos se sentían inquietos ante algunas manifestaciones vagas y necias que no tienen ninguna relación con la religión. Si la gente tiene fe en dichas manifestaciones es porque se acostumbró a verlas y las adoptó como principios no costumbristas, sino religiosos. Por consiguiente, los escritores no atacan en sus obras la verdadera religiosidad, sino las malas costumbres y tradiciones cultivadas bajo el nombre de la religión. Pero el mal entendimiento por parte de la crítica ha hecho que ésta emita juicios como la heterodoxia —contra Galdós— o reacción —contra Ḥaqqī—. Como lo hemos visto, estos juicios fueron desmentidos por otros críticos que leyeron a fondo la obra de los dos escritores o por las declaraciones de los mismos autores.

2. Galdós-Ḥaqqī y la mujer:

Es indudable que la mujer representa una faceta muy importante en la realidad que vive cualquier escritor y, por lo tanto, su papel, como parte imprescindible de esta realidad, aparece reflejado en sus obras positiva o negativamente. Varios críticos han reconocido la importancia de este papel y la capacidad de la mujer para desempeñar un factor constructivo o destructivo en la vida y, por lo tanto, en la obra de muchos escritores. Por formar una parte de la realidad y, consiguientemente, por ser representada artísticamente en la obra de ambos autores, tratamos de explorar qué papel tenía mujer en la vida y en la obra de ambos escritores, objeto de trabajo.

La mujer ocupó un papel muy destacado en la vida y en la obra de Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī. A pesar de la existencia de este rasgo común —la importancia de la mujer— entre ellos, existe una diferenciación esencial: la categoría o la clase de este

⁴¹⁵ Fārūq Šuša, “Ma‘a al-udabā’”, en: Yūsuf al-Šārūnī (Ed.), *Sab ‘ūn šam ‘a fī ḥayāt Yaḥyà Ḥaqqī*, cit., p. 33.

papel. O sea, la mujer en la vida de Ḥaqqī siempre ha ocupado un papel principal o definitivo, pero, al contrario, en la vida de Galdós la mujer siempre ha ocupado un papel secundario. Según Ana Sofía Ramírez Jaime, es “papel secundario, en el sentido de que ninguna ocupó un lugar definitivo en su vida, como lo ocuparon algunos miembros de su familia y amistades, y sobre todo su creación literaria.”⁴¹⁶

Varios estudios biográficos, como “Galdós y la educación de la mujer” de María del Pardo Escobar, “Galdós and Concha-Ruth Morell” de A. F. Lambert, “Two women in the life of Galdós” de Walter T. Pattison, “Sensibilidad artística de la mujer” de Federico Sopena en su libro *Arte y sociedad en Galdós*, “Nazarín, sus dos mujeres y un sueño” de Guzmán Álvarez, así como la correspondencia femenina del propio autor, han destacado la importancia de la mujer y han puesto de manifiesto el interés temprano de Galdós por las cuestiones de la mujer en el siglo XIX. De otra parte, la mujer representa para Ḥaqqī un papel no de menos importancia de lo que representaba para el escritor canario. Pues también la crítica se ha ocupado de resaltar este lado en la obra de Ḥaqqī ofreciéndonos artículos como “La mujer en las novelas cortas de Yaḥyà Ḥaqqī: un estudio artístico” o “Las mujeres de Yaḥyà Ḥaqqī... la del Alto Egipto... la de al-Biḥera... la gitana”, como lo vamos a ver. En el artículo de “Yaḥyà Ḥaqqī wa-kuttāb ḍamānih (2)” (Yaḥyà Ḥaqqī y los escritores de su tiempo (2)), ʿĪḥād Fādīl se refiere también a este interés por parte de Ḥaqqī y afirma que éste elogiaba el papel que desempeñó Qāsim Amīn en la aparición y el desarrollo de la novela corta cuando llamó a la liberalización de la mujer y a su entrada en la sociedad en pie de igualdad junto al hombre.⁴¹⁷ Este elogio nos sirvió para descubrir una faceta humana en el escritor egipcio, ya que, como decía Ṣalāḥ Maʿāṭī, “Yaḥyà Ḥaqqī apreciaba la mujer y era muy cariñoso con ella hasta el punto de que trataba la criada que le ofrecía el café en nuestra casa con demasiada amabilidad. La miraba con alegría y se ponía de pie para tomar el café con sus propias manos. Así, fue Yaḥyà Ḥaqqī, el poeta y artista que amaba a toda la humanidad.”⁴¹⁸ El mismo autor resalta este interés por la mujer en la descripción que nos presenta de la actriz egipcia Suʿād Ḥusnī: “una chica en la cual se representa la belleza egipcia con todo su dulzura de carácter, hermosura y sentido de humor. Es de tamaño pequeño, delgadita, flexible hasta el punto de que se pone en un pañuelo. [...]

⁴¹⁶ Ana Sofía Ramírez Jaime, *Identificación de Fontane y Galdós con la sociedad de su época: los escenarios reales de las novelas berlinesas y madrileñas*, (Tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992, p. 86.

⁴¹⁷ ʿĪḥād Fādīl, “Yaḥyà Ḥaqqī wa-kutāb ḍamānih (2)” (Yaḥyà Ḥaqqī y los escritores de su tiempo (2)), en *Al-Riyād*, el miércoles 9 de febrero de 2005, Núm. 13379, citado en <http://www.alriyadh.com/2005/02/09/article37513.html> (último acceso en 05/11/2010).

⁴¹⁸ Ṣalāḥ Maʿāṭī, *Waṣīyyat ṣāḥib al-qindīl*, cit., p. 76.

entonces, me pareció como si fuera una alumna que fue secuestrada del medio del patio de la escuela. Todo su deseo es volver para reanudar su juego. Vestía de negro en señal de luto por la muerte de su padre... Como el luto aumentó su belleza, así también aumentó la existencia del amor entre nosotros.”⁴¹⁹

En “Galdós y la educación de la mujer”, María del Prado Escobar subraya que “en Galdós la preocupación por la cultura de la mujer era bastante temprana ya que desde los primeros años de la década de los setenta colaboró asiduamente en la revista «La Guirnalda», empresa periodística empeñada en elevar el nivel cultural de la mujer española.”⁴²⁰ Estos principios a los que llama *La Guirnalda* vienen expresados en el siguiente párrafo que revelan los derechos que la mujer tenía que conseguir:

“No bastan, a nuestro juicio, para embellecer la existencia de la mujer las hermosas habilidades de mano propias de su naturaleza y condición que constituyen un arte delicado, cuyo secreto a ella sólo corresponde. La propagación de la cultura, la urgente necesidad de difundir la instrucción hacen que la mujer, aunque no sea sino en calidad de educadora de sus hijos, se vea obligada a adquirir ciertos conocimientos científicos, hasta ahora considerados como extraños a su sexo.”⁴²¹

Viendo todo esto, nos resulta muy evidente cuánto apreciaban a la mujer y reconocían su papel en la vida social, hecho que nos ayuda a conocer también qué representaba la mujer en la vida personal de cada uno de ellos, aunque la investigación en este aspecto presenta un obstáculo. Pues, a pesar del papel tan interesante que desempeña la mujer en la vida y en la obra de ambos escritores, queda muy claro para el investigador en la vida personal de Galdós o en la de Ḥaqqī el hermetismo de ambos referente a este tema. Galdós y Ḥaqqī eran muy reservados en lo que respecta a la cuestión de las relaciones amorosas. Así, Leopoldo Alas Clarín, en su estudio crítico biográfico, afirma que: “...sólo puedo decir que yo no sé si en la vida tuvo novia mi ilustre amigo, que me ha contado muchas cosas... de otros. Pero jamás sus *primeros amores*, ni los demás de la serie, si la hubo.”⁴²² Un amigo de Galdós, Navarro Ledesma, subraya que a Galdós “le gustan las mujeres... lo que nadie puede imaginarse: pero todo se lo calla y de estas cosas, ni Dios le saca una palabra.”⁴²³ Este hermetismo de parte de

⁴¹⁹ Yahyà Ḥaqqī, “Naʿīmat al-sinima fi al-ʿabha” (La estrella del cine está en el frente), en *Safahāt min tārij Miṣr*, cit., p. 425.

⁴²⁰ María del Prado Escobar, “Galdós y la educación de la mujer”, en: *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, cit., p. 166.

⁴²¹ Editorial de la Guirnalda, 16 de enero de 1873, Madrid, citado por: María del Prado Escobar, “Galdós y la educación de la mujer”, en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, cit., p. 166.

⁴²² Leopoldo Alas Clarín, *Galdós novelista*, cit., p. 24.

⁴²³ Navarro Ledesma, citado por: Carmen Bravo-Villasante, *Galdós*, Mondadori, Madrid, 1988, p. 15

Galdós en lo que se refiere al tema del amor hizo que la crítica declarara abiertamente que: “De las relaciones con mujeres que tuviera Galdós se sabe muy poco en definitiva.”⁴²⁴

De otra parte, Yahyà Ḥaqqī era muy discreto y cauteloso con estos temas. No hablaba de sus relaciones amorosas, según lo que nos consta, más de dos veces y fueron referencias pasajeras. Sin embargo, Clarín pudo presentarnos una imagen de la mujer que más gustaba a Galdós. El prototipo de esta mujer ideal tanto física como temperamentalmente fue señalado por Clarín de la siguiente manera:

“La mujer que más gusta a Galdós, acaso la que vive en su recuerdo, y no sé si en algo más que el recuerdo, es la que se parece a María Egipcíaca por la hermosura del rostro, pero más a Camila y Fortunata por el espíritu; mujer muy española, de rompe y rasga hasta cierto punto, honrada por temperamento, suelta de modales, sin que lleguen a libres, la mujer más lejana de que lo llaman *cant* en Inglaterra; porque Galdós iría a la Gran Bretaña por costumbres, políticas... pero no por mujeres.”⁴²⁵

Las referencias de Yahyà Ḥaqqī, asimismo, a sus primeros amores eran muy reservadas. Pues no nos consta que ninguno de los críticos haya abordado este tema en la vida del escritor. De las descripciones que él mismo nos ofreció sobre su primera esposa, podemos imaginar, tal como ha hecho Clarín en cuanto a la mujer que más gustaba a Galdós, las características de la mujer ideal para Yahyà Ḥaqqī. A Ḥaqqī le gusta que la mujer reúna entre la belleza de la apariencia y la hermosura del alma, puesto que por las cualidades de las que disfrutaba Nabīla, su primera esposa, su “corazón se ha inclinado” y se “ha quedado enamorado de ella.” Nabīla era “una joven jovial, alegre, de buena estatura y buena apariencia, además de ser muy bondadosa.”⁴²⁶

Fueron éstas sus opiniones sobre la posición de la mujer y lo que representaba la mujer para ellos, pero ¿qué ocupaba ésta en su vida personal? Es bien sabido que La primera mujer en la vida de cualquier persona es ciertamente su madre. Y así lo fue en la vida de ambos escritores. La madre ocupó un lugar destacado en la vida de Pérez Galdós, así como en la vida de Yahyà Ḥaqqī. Para el primero, la madre, doña María Dolores Galdós, tenía un carácter dominador y un inflexible sentido de moralidad,⁴²⁷ hecho por el cual Chonon Berwitz subraya que la madre de Galdós “estableció un

⁴²⁴ W. H. Shoemaker, “¿Cómo era Galdós?”, en *Anales galdosianos*, The University of Texas, Austin, Año VIII, 1973, p. 15.

⁴²⁵ Leopoldo Alas Clarín, *Galdós novelista*, cit., p. 24.

⁴²⁶ Nuha Yahyà Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Yahyà Ḥaqqī: dīkrayāt maṭwiyya*, cit., p. 133.

⁴²⁷ Ana Torricó Gil, *Claves de Trafalgar*, cit., p. 67.

régimen verdaderamente dictatorial en la familia.”⁴²⁸ A esta dictadura materna varios estudiosos galdosianos atribuyen el traslado del joven Galdós de las islas de Gran Canaria a Madrid. Pues, mientras que algunos estudiosos de Galdós atribuyen, si no su marcha de las islas, sí su ausencia prolongada en ellas, al deseo del hijo por librarse del yugo materno,⁴²⁹ otros afirman que esta decisión la tomó su propia madre para apartarle de unas posibles relaciones amorosas con la hija de un hermano suyo y la americana Adriana Tate. Así, Ricardo Gullón señala este punto crucial en la vida de Galdós al decir que cuando se advirtió que el hijo menor, Benitín, la esperanza de la familia, se aficionaba cada vez más intensamente a Sisita y sentía por ella unos de esos delicados amores juveniles, capaces de todas las irreflexiones, capaces de cambiar el rumbo de una vida, la intransigente moral de doña Dolores se erizó, y pensó que lo mejor sería alejar al chico de los previsibles riesgos del amor naciente.⁴³⁰ En su libro sobre *Galdós*, Carmen Bravo-Villasante también resalta este carácter dominante de su madre y su decisión del traslado del joven para alejarle de Sisita, pero parece que la crítica no está de acuerdo con la opinión sobredicha, por lo que dice:

“Hay rumores de que en la venida de Galdós a Madrid intervino el decidido interés familiar de apartarle de un tierno amor naciente. Pocos años antes ha llegado a la isla la norteamericana Adriana Tate, viuda de Hurtado de Mendoza y madre de Magdalena y José. También traía consigo a otra hija suya, Sisita, nacida de su unión libre con José María Galdós, hermano de doña Dolores, la madre de Galdós [...] José Hurtado de Mendoza casó con Carmen Pérez Galdós, la hermana de Benito, y parece entreverse la posibilidad de un idilio entre Sisita y Benito, que fue deshecho por la marcha del joven a Madrid y una inmediata boda de Sisita.”⁴³¹

Esta dictadura materna fue reflejada en obras galdosianas como *Doña Perfecta*, por lo que la crítica subraya la idea de que doña Perfecta ha sido la encarnación de la propia madre de Galdós. En *Doña Perfecta*, el autor, según Berkowitz, inmortaliza a su madre aunque sólo en parte.⁴³² Pues, en esta obra, el personaje que lleva el mismo nombre de la obra representa este carácter tan fanático y autoritario. Por eso, el personaje actúa, tal como hizo la propia madre del autor, para impedir que el protagonista llegue a sus objetivos amorosos. Doña Perfecta impide a Pepe Rey casarse con su hija, en forma que recuerda a la propia madre de Galdós cuando trata por todos medios de evitar el casamiento de éste con la joven Sisita. Doña Perfecta, como la

⁴²⁸ H. Chonon Berkwitz, *Pérez Galdós, Spanish liberal crusader*, The University of Wisconsin press, Madison, 1948, p. 11.

⁴²⁹ Ana Sofía Ramírez Jaime, *Identificación de Fontane y Galdós con la sociedad de su época: los escenarios reales de las novelas berlinesas y madrileñas*, cit., p. 86.

⁴³⁰ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, cit., p. 15.

⁴³¹ Carmen Bravo-Villasante, *Galdós*, cit., pp. 14-15.

⁴³² H. Chonon Berkwitz, *Pérez Galdós, spanish liberal crusader*, cit., p. 19.

madre del autor español, también destruye el amor de un joven sincero y liberal por una muchacha inocente.

A pesar de todo esto, Carmen Bravo-Villasante nos ofrece una prueba que puede desmentir de algún modo la opinión prevaleciente de apartar a Galdós de Sisita. Subraya la crítica galdosiana que Galdós no se trasladó a Madrid principalmente por orden de sus padres para impedirle un tierno amor naciente, ni para apartarle de saciar su deseo por las mujeres, sino que habían otras razones por las cuales se trasladó. Estos motivos radican en que “la universidad de la Laguna se halla clausurada por motivos políticos, debido al renacimiento liberal, y por tanto no existen posibilidades de estudiar en las islas, hecho por el cual la familia de Galdós decide que éste se traslade a la península para estudiar en la universidad de Madrid.”⁴³³ Fueran éstas o aquéllas las verdaderas causas de mandar a Galdós a estudiar en Madrid, lo que nos importa en estas líneas es subrayar la influencia de la madre de Galdós en su vida personal —que apareció más tarde reflejada en sus obras—. Pues, según Ricardo Gullón, en todo caso, “la decisión determinante de todo su futuro, en realidad no la adoptó él, ni fueron su voluntad y su deseo los que más influyeron, sino los de la madre”.⁴³⁴

Paralelamente, es digno de mencionar que la madre de Ḥaqqī desempeñó también un papel muy importante en la vida del autor egipcio. Por ello, él la venera describiéndola como el motor que mueve la casa: “era el pilar de la familia. Nos cuidó con sus propias manos. Cosía las prendas de seis hijos, nos preparaba la comida sufriendo en esto fuertemente.”⁴³⁵ Cuando Ṣalāḥ Ma‘āṭī habla de los personajes de *Qindīl Umm Hāšim*, se refiere a los sacrificios que la familia del protagonista ofrecía para que éste siguiera estudiando en el extranjero, asegurando que “el sūmmum del sacrificio de la familia egipcia se representa en la madre que asume la responsabilidad de toda la familia.”⁴³⁶ Esta afirmación junto a la de Ṣāliḥ Mursī en la que asegura que la madre de Ḥaqqī, Sayyida, asimila mucho a la madre del protagonista, ‘Adīla, en muchas cualidades como su religiosidad, adoración y sencillez,⁴³⁷ todo esto deja constancia de que existe cierta relación entre la sencillez, honradez, el sacrificio de la madre del propio Ḥaqqī y la madre del protagonista de su obra.

⁴³³ Carmen Bravo-Villasante, *Galdós*, cit., p. 14.

⁴³⁴ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, cit., p. 15.

⁴³⁵ Yahyà Ḥaqqī, “Aššān ‘udw muntasib. Sīra dātīyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 29.

⁴³⁶ Ṣalāḥ Ma‘āṭī, *Waṣīyyat ṣāḥib al-qindīl*, cit., p. 76.

⁴³⁷ Ṣāliḥ Mursī, “Yahya Ḥaqqī al-laḍi Aṣabanī bi-‘uqdat Udīb”, en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab ‘ūn šam ‘a fī ḥayāt Yahyà Ḥaqqī*, cit., pp. 105-107.

En conclusión, la madre fue para Galdós y para Ḥaqqī una fuente de inspiración literaria. Si para Galdós representaba el carácter dominador e inflexible, para Ḥaqqī fue la sencilla y responsable, que cede de sus derechos para concedérselos a sus propios hijos. La influencia de esta experiencia que debía de ser muy larga apareció en obras de ambos autores, lo que demuestra que la relación materna no se trataba de una simple relación superficial, sino que formaba una fuente cuya influencia es indeleble en ellos.

En cuanto a la vida sentimental de ambos, tanto Galdós como Ḥaqqī tuvieron relaciones amorosas que influyeron en su producción literaria, aunque sobre esta convergencia debemos resaltar algo: Galdós nunca estuvo libre de las muchas relaciones amorosas, mientras que Ḥaqqī se distingue con las pocas relaciones. Como lo hemos dicho anteriormente, la vida sentimental de ambos escritores no ha sido muy estudiada, a pesar de la aparición de algunos artículos al respecto. La escasez de estos estudios con respecto a este tema se debe a la discreción que les envolvió en tales asuntos. Intentamos poner al descubierto algunos enfoques del tema con la intención de que esto sirva también para mejor el entendimiento de la personalidad y la obra de ambos autores.

En primer lugar, la mujer en la vida de Galdós ocupa un lugar muy destacado. A pesar de todo esto, el escritor canario se quedó soltero. Benito Pérez Galdós fue un hombre cuyas pasiones amorosas debieron de ser vivas y profundas, muy propenso al enamoramiento y muy reservado también en los comentarios y conquistas femeninas.⁴³⁸ Por ello, la crítica coincide en afirmar que era imposible obtener de él alguna confesión que descubra sus relaciones amorosas. Con tal respecto su amigo Navarro Ledesma dice: “Le gustan las mujeres... lo que nadie puede imaginarse: pero todo se lo calla y de estas cosas, ni Dios le saca una palabra.”⁴³⁹ “Le gustan las mujeres... lo que nadie puede imaginarse” es una frase significativa en la trayectoria vital y amorosa del escritor. Pero hay que investigar el porqué de esas declaraciones que los críticos y amigos del autor hacen de vez en cuando. Como la mujer construía un pilar imprescindible en el castillo vital de nuestro Galdós, entonces nos preguntamos ¿Por qué no se ha casado? Carmen Villasante opina que tal vez el matrimonio le pareciera una cadena o un estorbo en sus tareas literarias,⁴⁴⁰ lo que nos permite decir que Galdós anhelaba la libertad que le hiciera posible comunicarse con entera dedicación a sus actividades literarias. Pero

⁴³⁸ Benito Madariaga de la Campa, *Benito Pérez Galdós: biografía santanderina*, 1ª edición, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1979, p. 71.

⁴³⁹ Navarro Ledesma, citado por: Carmen Bravo-Villasante, *Galdós*, cit., p. 15, Carmen de Zulueta, *Navarro Ledesma*, Estudios de literatura contemporánea, Madrid, 1968, p. 324.

⁴⁴⁰ Carmen Bravo-Villasante, *Galdós visto por sí mismo*, cit., p. 112.

Benito Madariaga ve que su timidez y el hecho de estar atendido siempre por su familia, posiblemente le impidió dar el paso decisivo hacia el matrimonio, raro en un hombre tan hogareño y amante de los niños, aunque confesara en cierta ocasión que no había sentido la necesidad de casarse.⁴⁴¹

“Galdós, como Baroja, permaneció toda su vida soltero, entregado totalmente a su obra literaria. Tal vez la alabanza del egoísmo de ese hombre soltero y trabajador es un homenaje a sus hermanas Concha y Carmen, que cuidaban de su casa.”⁴⁴²

En *Benito Pérez Galdós: Biografía Santanderina*, el autor pone de relieve varias relaciones amorosas que Galdós ha tenido y afirma que, aunque éste permaneció solterón, si bien fue asiduo cliente de amores mercenarios y tuvo una hija natural con una mujer que se suicidó. Su primer amor fue quizás el de su prima Dolores Macías Sánchez, ex novicia del Convento de las Descalzas.⁴⁴³ Ruiz de la Serna y Cruz de la Quintana, en su libro sobre la *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós*, suponen que Galdós debió de adoptar una forma platónica y unilateral en este primer amor, ya que Dolores era unos años mayor que él. A pesar de que ésta había abandonado la sagrada mansión religiosa, no dejó de visitar a las monjas. Y porque lo hacía acompañada de su primo, Benito, “esta tendencia a frecuentar el trato de las religiosas perduró en el novelista hasta sus últimos años” y por sus obras “son muchas las que desfilan” que “en toda ocasión las retrata en términos afectuosos. Donde se declara la simpatía que siempre tuvo por estas santas mujeres, quienes, a su vez, acogían a don Benito con singular deferencia y lo obsequiaban con las mejores golosinas de su exquisito arte reposteril y confitero.”⁴⁴⁴ Aquellos dulces días dejaron en el corazón del niño memoria indeleble y, por consiguiente:

“De estos cordiales recuerdos, son acaso floración no por tardía menos fragante, las páginas de *Bailén*, donde el novelista recluye circunstancialmente a mesilla en un convento, aunque en este caso no mediase, ni desde el principio, propincuidad alguna al estado religioso.”⁴⁴⁵

La segunda experiencia amorosa habría podido ser su relación con Sisita, hija de Adriana Tate y José María Galdós, hermano de la madre de don Benito. De esta relación nos hemos referido a la hora de hablar del autoritarismo y la inflexibilidad de la

⁴⁴¹ Benito Madariaga de la Campa, *Benito Pérez Galdós: biografía santanderina*, cit., p. 71.

⁴⁴² Ignacio Elizalde, *Galdós y su novelística*, cit., p. 16.

⁴⁴³ Benito Madariaga de la Campa, *Benito Pérez Galdós: biografía santanderina*, cit., p. 72.

⁴⁴⁴ Enrique Ruiz de la Serna y Sebastián Cruz Quintana, *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1973, p. 207.

⁴⁴⁵ *Ibidem.*, p. 208.

personalidad de su madre. Porque la madre no aprobaba esta atracción de su hijo hacia la prima Sisita, como lo señalamos, decidió alejar al joven Galdós enviándole a estudiar en Madrid. Este amor imposible también fue reflejado en algunas obras galdosianas, lo que indica que el autor fue influido por la experiencia. La crítica supone que en *Marianela* existen muchos elementos que identifican a la protagonista con Sisita, cuyo recuerdo acompañó a lo largo de muchos años la vida del escritor. En las palabras siguientes escritas por Ricardo Gullón apreciamos la compañía de este recuerdo a lo largo de su vida, incluso en los años del Galdós ciego:

“En Nela hay mucho de Sisita, la amada juvenil de Galdós, y esa remembranza lejana, hermo­seada por la distancia y la adscripción al pasado irreversible, proyecta sobre la narración una fragancia.[...] Es emocionante recordar que cuando Nela, la más amada de sus figuras, convertida en personaje de comedia —en la escenificación realizada por Serafín y Joaquín Álvarez Quintero—, apareció en el teatro madrileño con la presencia y voz de Margarita Xirgu, el viejo novelista, ya ciego, al oír que la actriz empezaba a hablar con las palabras puestas por él en boca de aquélla, se levantó tembloroso y vacilante, patéticamente vacilante, estremeciéndose como un sarmiento retrocido por el fuego, tendió los brazos al escenario y, mirando con ojos muertos al lugar de donde la voz salía, mientras las lágrimas corrían por sus mejillas, musitó, sollozando «¡Nela! ¡Nela!».”⁴⁴⁶

Aunque Ricardo Gullón, en su comentario de lo que hizo el autor, —“El autor acaba de sentir viva y ante él la presencia de quien nunca había muerto, la siempre habitante en su corazón, pues desde que inventó al personaje lo sentía muy dentro, recuerdo permanente y transfigurado del primer amor”⁴⁴⁷—, hace hincapié en que Sisita fue el primer amor, no existen pruebas de esta afirmación, ya que hemos mencionado que Galdós tenía un primer amor platónico y unilateral que se trataba de su prima Dolores Macías. Lo que sí podemos decir es que Galdós permaneció fiel al recuerdo de este amor a lo largo de su vida.

En el mismo orden hay que recordar a Juanita Lund, amor frustrado, aunque fue el amor de los años maduros de Galdós. Se ha dicho que estas relaciones estuvieron a punto de formalizarse en matrimonio si el pretendiente no hubiera sido tan cauto e indeciso, lo que a los tres años de conocerla, antes que se decidiera a pedir su mano, la señorita se casó con otro, un médico. Según algunos autores, este amor sirvió de modelo para el personaje femenino de Gloria.⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, cit., p. 60.

⁴⁴⁷ *Ibidem.*, p. 60.

⁴⁴⁸ Benito Madariaga de la Campa, *Benito Pérez Galdós: biografía santanderina*, cit., p. 72; W. H. Shoemaker, “¿Cómo era Galdós?”, en *Anales Galdosianos*, cit., p. 15.

Con la publicación de una parte de las cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán, Carmen Bravo-Villasante nos revela una importante relación amorosa entre aquella y el escritor canario, que derivó incluso al terreno literario, lo que permite decir que “la amistad literaria unida a la amistad amorosa es uno de los grandes atractivos de esta unión.”⁴⁴⁹ Es posible que la correspondencia entre la Pardo Bazán y Pérez Galdós datase del año 1881, época en la que Galdós empezaba a ser considerado como novelista europeo con la aparición de *La desheredada*, que marcó un nuevo rumbo en la novelística galdosiana: el naturalismo. Esta amistad duró muchos años, incluso después de que han dejado de ser amantes. En el epistolario de la Pardo Bazán aparecen dulces diminutivos y citas entre ella y Galdós en varios lugares como la calle de la Palma o junto a la Iglesia de Maravillas. Las cartas de doña Emilia están llenas de romanticismo, ya que al firmar, emplea nombre clásicos como Porcia, posible referencia a un personaje de Shakespeare, o Matilde, mientras que da a Galdós Selim-Abdel, personajes de la novela *Matilde o las Cruzadas*, de Madame Cottin, o *Matilde en Oriente*, publicadas en 1830, lo que permite a Carmen Villasante a comentar “Los autores del realismo se permiten estas ironías románticas en su correspondencia.”⁴⁵⁰

Esta unión amorosa justifica el respeto que ambos han tenido siempre al expresar sus opiniones críticas. Galdós nunca ha censurado a doña Emilia, sino, por el contrario sólo ha tenido para ella elogios. Cuando otros autores como Pereda y Palacio Valdés la hacían objeto de sus críticas sarcásticas, Galdós permanecía callado, señal de desaprobación de sus críticas. Doña Emilia tampoco censuró al novelista, aunque criticara *Tristana* porque esta obra refleja la historia de la infidelidad de doña Emilia, algo que la afectaba directamente. Benito Madariaga de la Campa destaca la importancia del epistolario a través del cual se nos reveló la relación amorosa entre ambos novelistas y su coincidencia sobre cuestiones tanto ideológicas como literarias:

“Este epistolario ha servido a descubrir el carácter amatorio del novelista canario y llegar a conocer la amistad íntima y la influencia mutua existente entre estos dos novelistas de diferentes promociones dentro de la misma generación. En efecto, parece evidente que en las múltiples conversaciones que tuvieron debieron coincidir sobre la necesidad de una liberación de la mujer y su equiparamiento cultural con el hombre. Igualmente debió que existir un intercambio de ideas entre ellos acerca de los rumbos que tomaba la novelística europea, tema por el que se interesaban en aquellos momentos ambos amigos.”⁴⁵¹

⁴⁴⁹ Carmen Bravo-Villasante, “Prólogo” a: Emilia Pardo Bazán, *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, cit., p. 11.

⁴⁵⁰ *Ibidem.*, p. 2.

⁴⁵¹ Benito Madariaga de la Campa, *Benito Pérez Galdós: biografía santanderina*, cit., pp. 72-73.

Según las mismas palabras de doña Emilia, parece que Galdós había encontrado a “la compañera que se sueña y se desea”, ya que el escritor, después de tantas relaciones amorosas, consigue sentir, junto a la simpatía y atracción física, el respeto por las ideas y las obras de una mujer.

Sus amores fueron ocultos y prohibidos, ya que doña Emilia estaba separada de su marido, amores que comenzarán por una atracción de mutua simpatía literaria. En un principio, el trato entre ellos fue más distante y utilizaron el usted en la correspondencia, para dar paso, enseguida, a una mayor intimidad.⁴⁵² Según Carmen Bravo-Villasante, “el epistolario amoroso se inicia después de una larga amistad, nacida de una afinidad literaria, en la que, como es de suponer, al principio existirían una relaciones de discípula y maestro.”⁴⁵³

Inesperadamente, la relación entre la autora de *Insolación* y el autor de la *Incógnita* termina por una infidelidad fugaz. Pues doña Emilia le había sido infiel en sus amores, por lo que se sintió reconocida en la compleja personalidad de Augusta, el personaje de su novela *La incógnita*. En la obra aparece una mujer elegante, de buenas carnes, sin gorduras y con curvas hermosísimas.⁴⁵⁴ A través de una carta enviada a Galdós por parte de Galiano en la que dice: “si te sigues *carteando* con La Pardo Bazán, mándala un ejemplar de los versos de su primer admirador”, Carmen Villasante deduce que la amistad entre La Pardo Bazán y Galdós derivó hacia una intimidad amorosa de larga duración, no exenta de sobresaltos sentimentales, que se reflejan en la obra de ambos y cuyo interés es muy importante para explicar la génesis de algunas obras suyas.⁴⁵⁵

El argumento de dos obras galdosianas, *La incógnita* y *Realidad*, cuenta la historia y la reacción psicológica de un hombre que se entera de la infidelidad de su mujer con su amigo. En estas obras, la reacción del marido se produce de la manera tradicional de Galdós: el marido, filosóficamente hace un esfuerzo para perdonar a su mujer infiel y trata de elevarse por encima de los vicios de este mundo. En cuanto a la identificación de los personajes, se puede identificar a Galdós con el personaje de Orozco, Emilia Pardo Bazán con Augusta y el amigo infiel con Federico, que termina pegándose un tiro

⁴⁵² Ibídem., p. 74.

⁴⁵³ Carmen Bravo-Villasante, Prólogo a: Emilia Pardo Bazán, *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, cit., pp. 2-3.

⁴⁵⁴ Benito Madariaga de la Campa, *Benito Pérez Galdós: biografía santanderina*, cit., p. 74.

⁴⁵⁵ Carmen Bravo-Villasante, “Prólogo” a: Emilia Pardo Bazán, *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, cit., p. 2.

por culpa de su traición.⁴⁵⁶ Esta opinión de Bravo-Villasante indica que ambas obras anteriormente mencionadas tienen una base real y que fueron inspiradas en las experiencias amorosas del escritor canario. Pero ¿no tenía la Pardo Bazán otra versión de esta historia de infidelidad? Pues, en “Aspectos inéditos de Emilia Pardo Bazán”, Villasante afirma que Narcis Oller decía entre paréntesis que “Algunos quisieron suponer después que *Insolación* es un reflejo.”⁴⁵⁷ Sin penetrar en la historia de esta infidelidad, quisiéramos aclarar que para Galdós fue “algo trágico, reflexivo, torturante,” pero, “que se sublima en comprensión y tolerancia, después de un esfuerzo de autodomínio muy galdosiano,” mientras que “para ella es una historia galante, frívola, sin trascendencia, hasta epidérmica, divertida,” como aseguraba Bravo-Villasante.⁴⁵⁸ Doña Emilia lo considera como “un error momentáneo de los sentidos, fruto de las circunstancias imprevistas.”⁴⁵⁹ A pesar del distanciamiento que se produjo posteriormente, Pérez Galdós siguió siendo fiel a la amistad que duró toda la vida. Galdós, fiel siempre a la amistad, la defendió también cuando el resto de sus compañeros de Letras le dieron esquinazos y la combatieron duramente.⁴⁶⁰

A. F. Lambert subraya que uno de los mejores amores que tuvo Galdós fue su relación con la española convertida al judaísmo Concha-Ruth Morell.⁴⁶¹ A través de una carta enviada por J. B. Sitges Grifoll a Narcis Oller, el novelista catalán, nos enteramos de las siguientes cualidades de Concha-Ruth Morell.

“...era Concha una hermosa mujer de facciones correctas y delicadas, rubia, fresca, blanca, bien formada, esbelta, elegante, agradable y simpática. En una palabra [...] una criatura encantadora.”⁴⁶²

Concha Ruth era una mujer de cierta cultura, ya que había leído bastante y hablaba francés e italiano. Según la carta que recogió Lambert en su artículo antes citado, “... ha recibido una educación esmerada. [...] Pero era ya entonces una desequilibrada y en cuanto a su fe judaica no tenía ninguna, ni sabía muchas cosas del culto, ni practicaba la mayor parte de las que sabía.”⁴⁶³

⁴⁵⁶ Ibidem., pp. 7-8.

⁴⁵⁷ Ibidem., p. 5.

⁴⁵⁸ Ibidem., p. 8.

⁴⁵⁹ Emilia Pardo Bazán, *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, cit., p. 24.

⁴⁶⁰ Benito Madariaga de la Campa, *Benito Pérez Galdós: biografía santanderina*, cit., p. 76.

⁴⁶¹ A. F. Lambert, “Galdós and Concha Ruth Morell”, en *Anales galdosianos*, University of Texas, Año VIII, 1973, p. 46.

⁴⁶² Esta carta del 16 de marzo de 1902 fue recogida y reproducida por: A. F. Lambert, “Galdós and Concha Ruth Morell”, en *Anales galdosianos*, cit., p. 34.

⁴⁶³ Ibidem., p. 36.

La obsesión de esta mujer era tener una profesión, por lo que Galdós intentó ayudarla para que fuese una actriz. Pero, desgraciadamente, carecía de las condiciones que la cualifican para serlo. Ella misma confiesa su incapacidad cuando le escribe: “reconozco y declaro que no sirvo, decididamente no sirvo para el teatro.” Pero, a pesar de su incapacidad, gracias a las recomendaciones de Galdós, ella empezó a trabajar en obras de éste como *Realidad* (1892) y *Gerona* (1893). Pero se ve obligada a abandonar el teatro debido o a sus fracasos o a su incapacidad artística.

Las causas por las que dejó este amor se resumen en la falta de discreción de parte de Concha, una característica que obsesionaba a Galdós. Pues su carácter, muy poco dado a la prudencia y discreción, provocó serias dificultades a Galdós, que le pedía que tuviera toda clase de precauciones. Pero era imposible para ella ser tan reservada, por lo que escribe en una de sus cartas: “pedirme que tenga prudencia y calma y discreción, es lo mismo que pedir fruto a las rosas.” En consecuencia, aparecieron discusiones entre ella y el escritor hasta que éste decide alejarse de ella definitivamente. Pero dicha ruptura trajo malas consecuencias al famoso escritor, ya que aparecieron en el periódico *El Heraldo de París* acusaciones publicadas por su antigua compañera.⁴⁶⁴

A. F. Lambert, en su artículo sobre “Galdós and Concha Ruth Morell”, subraya que las relaciones que tuvo el escritor con Concha-Ruth Morell sirvieron como modelo para Tristana, ya que Concha-Ruth afirmó que algunas cartas de Tristana fueron copiadas de las suyas.⁴⁶⁵ Cuando Galdós escribió *Tristana* tenía reciente el caso de Ruth Morell en la que encuentra suficiente material para plantear el problema de su rebeldía y de su lucha para obtener la independencia y la autonomía a través de inspirarse en la vida de ésta.⁴⁶⁶

Galdós, asimismo, tuvo una relación amorosa con Lorenza Cobián, de la que tuvo una hija nacida el doce de enero de 1891. También la relación con Lorenza Cobián, según la opinión de la crítica, tenía su resonancia en la obra galdosiana. Pues escribe entre los años 1890-1891 su obra *Ángel guerra*, donde la heroína de la obra también se llama Lorenza, aunque conocida en la obra con el apodo Leré. Las características de Leré se identifican con las de Lorenza Cobián, que aparece como una “mujer joven, de

⁴⁶⁴ Benito Madariaga de la Campa, *Benito Pérez Galdós: biografía santanderina*, cit., pp. 80-81.

⁴⁶⁵ A. F. Lambert, “Galdós and Concha Ruth Morell”, en *Anales galdosianos*, cit., p. 42.

⁴⁶⁶ Benito Madariaga de la Campa, *Benito Pérez Galdós: biografía santanderina*, cit., p. 83.

unos veinte años, esbelta y de talla mediana, con senos bien marcados, tez blanca y pelo moreno. La nariz y la boca no muy correctas y sus ojos verdes dotados de un *nistagmus vertical* hacían que su rostro fuera a la vez enigmático y expresivo,” tal como la reconoció Madariaga de la Campa.⁴⁶⁷ Lorenza, una mujer de extracción humilde, carecía de educación e ideas avanzadas. Sin embargo, “Galdós tuvo verdadero amor y sentimientos de responsabilidad hacia Lorenza.”⁴⁶⁸ Varias cartas de Galdós esclarecen este interés afectuoso y paternal por Lorenza y María, su hija. Presentamos a continuación una carta que escribió a ambas:

“...Queridas Lorenza y Yuca, recibí la carta, que está muy clara. Si Yuca se aplica tendrá muy buena letra
Yo estoy mejor; pero no bien del todo. Después del cólico, he tenido dos días con jaqueca. Lo que siento principalmente porque no he podido trabajar.
Ya estoy recogiendo papeles y preparando todo para marcharme. Aunque no lleve las obras terminadas, me urge ya”⁴⁶⁹

Otras cartas clarifican la relación cariñosa que tenía el escritor con su hija María, Yuca o Mari-Clio, como la llamaba el autor de *Ángel guerra*. En una de éstas se nos permite conocer una faceta desconocida para la mayoría de los lectores galdosianos: Galdós como padre. En esta carta, el autor recrimina cariñosamente las erratas ortográficas de su hija. Fue esto hacia 1905 cuando escribía su obra *Amor y ciencia*, ya que en la carta revela a su hija sus sentimientos a cerca de la recepción de la obra por parte del público. Además, muestra el interés del escritor con sus vacaciones y diversión:

“Querida Mari-Clio: Anoche recibí tu carta, me alegro mucho de que estén buenas y divertidas, con tantas funciones teatrales. Pero, hija de mi alma, todavía cometes faltas de ortografía tan garrafales como escribir “hamericano” con ‘h’. ¡Qué horror! Se escribe “americano” como se escribe “América” y esa “hache” no vuelvas a ponerla donde no debe estar. Es que no te fijas, que si te fijaras escribirías muy bien.

Yo sigo trabajando en mi obra (*Amor y Ciencia*). Creo que será una de las primeras que se estrenen en la Comedia. Me figuro que saldrá mal y que no gustará, porque el público está cada día más perdido. ¿Cuándo vais a Gijón? Ya no deben descuidarse mucho, porque se va el mes de agosto, que es el mejor para baños de mar. Memorias a Doña Dolores y Mercedes, y que sigan divirtiéndose mucho y dándose el gran pisto. Tu padre que te quiere muchísimo y te manda muchos cariños,

Benito”⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ Ibidem., p. 88.

⁴⁶⁸ Walter T. Pattison, “Two women in the life of Galdós”, en *Anales galdosianos*, The University of Texas, Austin, Año VIII, 1973, pp. 27-28.

⁴⁶⁹ Esta carta fue citada por: Walter T. Pattison, “Two Women in the life of Galdós”, en *Anales galdosianos*, cit., p. 28.

⁴⁷⁰ Esta carta fue citada por: Carmen Bravo-Villasante, *Galdós*, cit., p. 177.

En 31 de julio de 1906, Galdós escribe dos cartas: la primera fue dirigida a Dolores, la tía de María, y la segunda a María., de las que nos enteramos de la trágica muerte de Lorenza Cobián. El contenido de estas dos cartas, reproducidas por Walter Pattison, en su artículo “Two women in the life of Galdós”, muestra que Lorenza, la “pobre mamá venía hace tiempo atacada de delirio persecutorio; ya le dije que esto era una enfermedad,” por lo que el escritor reprochaba a María el hecho de haberla dejado sola y viajar a Arriendas: “Hiciste mal en largarte á las Arriendas dejando á tu madre sola en Madrid.” La muerte de Lorenza deja en el escrito una tristeza para mucho tiempo, pues él mismo dice: “¡Pobre Lorenza! El sentimiento que me ha causado su muerte no se me disipará en mucho tiempo.” Galdós se encarga de María a la que dice en la misma carta:

“...ya no hay mas remedio que tener paciencia. Ahora, estas mas obligada que nunca á una obediencia ciega á cuanto yo te mande. En ello te va el porvenir. Yo no te mandaré nada que no sea para tu bien.

En cuanto recibas éstas, me escribirás respondiendo á estas preguntas que te hago:

¿Que casa es esa dónde estás?

¿Porque no has ido á tu casa de San Bruno?

¿Si está tu tía Dolores contigo, no estarían más cómodamente en vuestra casa?

¿Tienes alguna ropita de luto?

Si no la tienes es necesario que te la hagas, pues has de volver á Asturias por una pequeña temporada

Otra cosa tienes que decirme: ¿Que dinero tienes? ¿Cuánto has gastado de lo que te dio el Sr. Llano? A este Señor mandaré más para que te lo entregue cuando vuelvas á las Arriendas.

Bueno. Escríbeme en seguida, y tú y Dolores se aguantarán en Madrid hasta que yo les ordene la salida, enviándoles á Madrid dinero si les hiciere falta. No se pongan Vds. en camino sin orden mía para que yo sepa siempre donde estás. Tengo que mirar por ti, y lo primero es contar con que me obedecerás en todo absolutamente. Te quiere mucho y te manda muchos cariños tu papá

B.”⁴⁷¹

En la primera carta enviada a Dolores, la hermana de Lorenza, pide a aquélla que acompañe constantemente a su hija porque ésta “tiene el genio demasiado vivo y necesita tener á su lado á una mujer de su familia. Nadie para el caso como Vd.” Y muestra en esta carta, como lo ha hecho en la de María, su atención de asumir la responsabilidad de los gastos de María y su tía, Dolores, y arreglarles la vida: “Me escribirán ustedes mañana 1º de Agosto, ó el 2 lo más tarde, y para el 4 recibirán la mía resolviendo lo que han de hacer, y mandándoles dinero si lo necesitan. Luego, en las Arriendas recibirán mas, y aguardarán tranquilas á que yo me opere, para resolver lo demás.” Además, revela a María su deseo de “que Vd. Dolores hará que María me

⁴⁷¹ Esta carta fue citada por: Walter T. Pattison, “Two Women in the life of Galdós”, en *Anales galdosianos*, cit., pp. 29-30.

obedezca, y de Vd. espero que será su segunda madre. Yo se lo agradeceré mucho, y cuidaré de todos. Hasta su carta, y consérvense buenas, llevando con paciencia estas amarguras.”⁴⁷²

María Galdós recibió sus estudios en *La enseñanza de la mujer* y se casó muy joven en 1910 con don Juan Verde, de cuyo matrimonio nacieron dos hijos. Compartimos la opinión de Madariaga de la Campa que subraya que en las cartas publicadas por Carmen Bravo-Villasante se aprecia una dimensión muy importante de Galdós, puesto que son:

“cartas llenas de cariño en las que se preocupa de su ortografía y la informa de sus obras en preparación. Aquí aparece un Galdós paternal, bondadoso y amante de los niños. Después, ya abuelo, mostraría el mismo cariño por su primer nieto al que tenía presente en todas sus cartas.”⁴⁷³

La siguiente relación amorosa de Galdós fue con Teodosia Gandarias, que fue quizá el último gran amor de su vida. El anciano novelista, tenía entonces unos 64 años, “llegó a quererla apasionadamente y necesitó su compañía en aquella soledad afectiva a la que no llegaban sus amigos y familiares.”⁴⁷⁴ Teodosia era una mujer singular y culta, de la cual dice el autor: “Eres la mujer única. No existe ninguna que pueda igualarse a ti por la dulzura del afecto, regularidad del razonamiento, por la firmeza de la voluntad, por el rigor de la conducta, por el orden y la sencillez con que vives, y por las infinitas gracias que a todas estas prendas acompañan. El encontrarte en el camino de mi vida ha sido mi mayor acierto, o el mejor golpe de la suerte, o el premio mayor y más gordo de la humana lotería.”⁴⁷⁵ Teodosia era maestra y ayudaba a Galdós a copiar sus escritos y a corregir sus pruebas. Galdós mantuvo con ella unas relaciones intensas y, al mismo tiempo, secretas. Según Madariaga de la Campa, “Teodosia se convierte, además, en su mentora y consejera a la que da, por esta razón, a leer sus guiones, manuscritos y pruebas.”⁴⁷⁶ Por ello, Galdós escribe una carta en la que dice:

“Te llamo yo mi *Musa*, porque me inspiras, tú sola me traes multitud de ideas o inflexiones de sentimientos y ternura, que yo no podía obtener de los depósitos de

⁴⁷² Esta carta fue citada por: Walter T. Pattison, “Two Women in the life of Galdós”, en *Anales galdosianos*, cit., p. 29.

⁴⁷³ Benito Madariaga de la Campa, *Pérez Galdós: biografía santanderina*, cit., p. 88.

⁴⁷⁴ *Ibidem.*, p. 89.

⁴⁷⁵ *Ibidem.*, p. 89.

⁴⁷⁶ *Ibidem.*, p. 89.

mi caletre. El caletre mío, un poco estrujado por el trabajo de tantos años, te agradece infinitamente esta colaboración tuya, inconsciente y preciosísima.”⁴⁷⁷

Lo que hemos podido registrar hasta ahora de las relaciones femeninas de Pérez Galdós han sido las ya identificadas. La crítica, además, nos pone de relieve otras relaciones cuyas dueñas no querían salir a la luz o ser reconocidas. Colina Alonso García, en este sentido, nos ofrece María D. M., cuya correspondencia epistolar con Galdós abarca de 1890 a 1905. Es decir, iba paralelamente con su relación con Lorenza Cobián, la madre de su única hija. Según Corina Alonso García, María fue una mujer de gran personalidad y con una formación religiosa y cultural amplia y profunda, “pero que se identifica totalmente con la imagen de la mujer del S. XIX que conocemos. Lectora de periódicos y revistas, conocedora del mundo en que vive pero mirando todo con su visión particular; acentuada ésta por el aislamiento en que se encuentra su vida intelectual. Una soledad que podemos interpretar por el hecho de ser mujer, y por la gran incompreensión que esta vida intelectual y muchas de sus aspiraciones e ilusiones tiene en su ambiente familiar: lleva en secreto su relación con Galdós, así como su afición a escribir libros y poesías.”⁴⁷⁸ A través de las cartas que reproduce Corina Alonso García nos enteramos de que los amigos de María eran monjas y padres, lo revela de algún modo el hermetismo de esta mujer frente a su relación con Galdós. ¿Acaso quería que la gente siguiera considerándola como mujer religiosa como las de la época, mientras que ella pensaba en otra cosa? En la primera carta, escrita el 17 de junio de 1890, María pide al escritor que publique su libro *Rubita* —parece que no logró publicarlo— y le suplica ya que, según ella, el autor fue la última puerta que puede llamar. En la segunda carta del 24 del mismo mes, María pone al descubierto las razones por las cuales no quiere dar su nombre:

“Por lo que hace a mi incógnita si lo he guardado ha sido por varias razones, una es que aunque *Rubita* sea casi toda verdad contiene también muchos de mis sentimientos y muchos de mis sueños y pensamientos, que casi siempre han vivido ignorados, no cree Vd. que ha de ser horrible que le vean a uno el corazón por dentro. Nunca he podido sufrirlo.”⁴⁷⁹

Corina Alonso García supone que la relación de Galdós con María ha influido en su vida personal y, por lo tanto, en sus obras de la época: *Ángel Guerra, Tristana, La*

⁴⁷⁷ Esta carta fue citada por Benito Madariaga de la Campa, *Pérez Galdós: biografía santanderina*, cit., p. 89.

⁴⁷⁸ Corina Alonso García, “Galdós y sus relaciones femeninas: María D. M.”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo I, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, p. 11.

⁴⁷⁹ Esta carta fue citada por: Corina Alonso García, “Galdós y sus relaciones femeninas: María D. M.”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo I, cit., p. 13.

Loca de la casa, los tres Torquemadas (*Torquemada en la Cruz*, *en el Purgatorio*, *Torquemada y San Pedro*), los condenados, *Nazarín*, *Halma*, *Misericordia*, *El Abuelo*, *Electra*, *Alma y vida*, *Cassandra*, y sobre todo *Mariucha*, puesto que en toda la correspondencia de María hay un aspecto sobresaliente: el aspecto religioso, algo que caracteriza estas obras espirituales. Solamente quisiéramos preguntarnos antes de terminar estas líneas: ¿Ha podido la relación de Galdós con una mujer religiosa influir en las obras de una época entera: la etapa espiritualista? o ¿fueron influencias de tendencias de fuera, tal como señalaba Jacinto Benavente? Y ¿dónde estaba María cuando Galdós escribió las obras del subperíodo abstracto en las que trataba el problema religioso: *Gloria*, *Doña Perfecta* y *La familia de León Roch*? Lo que podemos decir, coincidiéndonos con el escritor del artículo mencionado, es que Galdós pudo haber reflejado su María Guerrero —así la ha nombrado el autor alguna vez en sus cartas— en alguna obra suya. Quizá fue *Mariucha* (1903), ya que “las cartas de María están impregnadas de sabor místico, religioso. La obra *Mariucha* recoge esa devoción y esa creencia.” Además, existen varias situaciones que se identifican con algunas cartas de la correspondencia entre María y el escritor y, según dice Corina Alonso, la obra incluye cierto simbolismo relacionado con la incógnita de María detrás de un velo para que no sea descubierta.⁴⁸⁰

No queremos alargar más el tema de las relaciones femeninas del autor canario y el eco de las mismas en su producción literaria. Basta con lo citado decir que la mujer ocupó un lugar importante en la vida de Galdós y dirigió el cauce de su producción literaria, ya que en varias obras suyas la relación femenina y su interacción con ella aparece con evidencia. Por ello, la identificación de varios personajes femeninos con mujeres, con que Galdós tuvo relación, fue inevitable porque formaban una parte de la vida del autor, parte de la realidad que él mismo se comprometió a representar.

La trayectoria vital de Yahyà Ḥaqqī no es tan llena de aventuras amorosas como la del escritor canario, pero a través de sus declaraciones y las pocas relaciones amorosas que ha tenido el escritor egipcio nos enteramos de que la mujer tenía un significativo papel en su vida. La visión de Yahyà Ḥaqqī a la mujer era una mirada llena de apreciación, respeto y orgullo por la esencia ideológica, mental, inteligente y científica

⁴⁸⁰ Corina Alonso García, “Galdós y sus relaciones femeninas: María D. M.”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo I, cit., p. 19.

que radica en ella. Pero la apariencia no le importaba mucho porque las apariencias siempre esconden algo de fealdad.”⁴⁸¹

En la biografía de nuestro escritor no hemos conseguido encontrar mucho sobre este tema. Ḥaqqī, como si fuera en relación directa con Galdós respecto a este punto, no puso al descubierto sus aventuras amorosas. Pero cuando nos habla sobre la importancia de los dos años que pasó en el Alto Egipto, nos revela —aunque de una manera muy pasajera— una experiencia que tuvo allí. Así en el Alto Egipto fue “mi contacto directo, y con libertad, con el otro sexo. Allí, he vivido una fértil y profunda experiencia amorosa.”⁴⁸² Pero no nos hemos enterado nada de esta experiencia, ni por el mismo escritor ni por la crítica. Aunque Navarro Ledesma dijo sobre su amigo, Galdós, “le gustan las mujeres... lo que nadie puede imaginarse: pero todo se lo calla y de estas cosas, ni Dios le saca una palabra,”⁴⁸³ Estas palabras también describen la personalidad de Ḥaqqī con respecto a este tema. Nadie pudo sacarle una palabra referente a la mujer y lo que representaba para él.

Esta etapa de su trabajo en el Alto Egipto también fue reflejada en muchas obras suyas, pero ninguno de los críticos, según lo que nos consta, ha señalado que de esta relación ha hablado el escritor en sus obras.

Durante su trabajo en la embajada egipcia en Estambul, compartía la casa de algunos parientes. Esta familia se componía de padre, madre y dos hijas. Ḥaqqī se quedó admirado a escondidas de la hija mayor, Bayza hānim. Esa admiración se convirtió en amor y quiso casarse con ella, pero su trabajo en el cuerpo diplomático fue un obstáculo que le impidió lograrlo. La familia de la chica le propuso que presentara su dimisión para poder casarse con ella y vivir allí. Pero todo esto no se le ocurrió a Ḥaqqī, puesto que su naturaleza y su formación se alejaban mucho de ese pensamiento. Pues Ḥaqqī no pensaba trabajar más que en el cuerpo diplomático y en el campo literario. Además, no podía vivir fuera de Egipto. Todos estos obstáculos hicieron que Ḥaqqī dejara de seguir en su historia amorosa. Siempre cuando Ḥaqqī recordaba esta experiencia amorosa decía:

“Me río de la ingenuidad de la experiencia. Te confieso que la historia de este amor no pasó más de lo que atormenta mi conciencia. Pues, un día, a hurtadillas de su

⁴⁸¹ Nuha Yahyà Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-Azīz, *Rasā’il Yahyà Ḥaqqī ilà-ibnath*, cit., pp. 45-46.

⁴⁸² Yahyà Ḥaqqī, “Asyān ‘udw muntasib”, en *Kunāsāt al-dukkān*, p. 35.

⁴⁸³ Navarro Ledesma, citado por: Carmen Bravo-Villasante, *Galdós*, cit., p. 15.

gente, cogí su mano. Yo me pregunto hasta ahora con reproche y regaño: ¿cómo me he permitido hacer esto? No me perdonaría nunca, si hubiera escogido este camino casándome y viviendo en Turquía. Quiero decirte que, a pesar de que tengo raíces que remontan a mis abuelos y mis antepasados que dicen que soy turco, juro por Dios, si analizáis mi sangre hasta la última gota encontraréis que soy egipcio muy enamorado de su tierra donde nací, crecí, hice mayor, viví y moriré.”⁴⁸⁴

Como es patente, esta experiencia ha tenido una resonancia en sus autobiografías, pero parece que el autor era tan reservado que no puede reflejar estos amoríos en las páginas de sus novelas. Según Yahyà Ḥaqqī en sus memorias, antes los diplomáticos se casaban con extranjeras hasta la aparición de una ley que prohíbe dicho matrimonio. Unos se vieron obligados a actuar con picardía ante la rigidez de la ley; otros se casaron con mujeres de padres egipcios y madres extranjeras; etc.⁴⁸⁵ Pero ¿Por qué esa insistencia por parte de los diplomáticos? Esas mujeres perfeccionan lenguas extranjeras que les permiten compartir con sus esposos las celebraciones y reuniones formales. El diplomático en general buscaba a una mujer de tales características. Yahyà Ḥaqqī, después de largo tiempo trabajando en el cuerpo diplomático, en 1939 vuelve a Egipto y se establece en El Cairo, donde trabaja como director de la oficina del Ministerio de Asuntos Exteriores. Ya tiene treinta y siete años y todavía vive soltero y solo. Como estaba imbuido de todos los convencionalismos del cuerpo diplomático, especialmente referente a la persona que iba a compartirle la vida, Yahyà Ḥaqqī decide buscar una novia que concuerde con las características de todos los que trabajaban en el cuerpo diplomático: una joven bien educada que conoce literatura y una lengua extranjera. Por ello, se lo dice a un amigo que trabajaba con él en la Administración Económica en el Ministerio del Exterior, quien le comunicó posteriormente que había visto dos jóvenes hermanas que seguramente le gustarían a Ḥaqqī para elegir una de ellas.⁴⁸⁶ Ḥaqqī en las siguientes palabras resume la situación:

“Así me he encontrado en la situación en que se encuentran muchos de los miembros del cuerpo diplomático cuando terminan su vagancia en Europa y regresan a El Cairo. Entonces empiezan a pensar en casarse.”⁴⁸⁷

Ḥaqqī toma la decisión de encontrarse con la joven y su familia. La joven, Nabīla, quien consigue posteriormente una de las descripciones literarias del autor, era “tranquila, con pelo amarillo, alta, de buena estatura, sonriente y simpática.”⁴⁸⁸ Entonces, el corazón de Ḥaqqī, según él mismo lo afirma, “se ha inclinado y me he

⁴⁸⁴ Nuha Yahyà Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-Azīz, *Rasā’il Yahyà Ḥaqqī li-ibnath*, cit., pp. 46-48.

⁴⁸⁵ Nuha Yahyà Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-Azīz, *Yahyà Ḥaqqī: dīkrayāt maṭwiyya*, cit., p. 134.

⁴⁸⁶ Ibidem., p. 48.

⁴⁸⁷ Ibidem., p. 133.

⁴⁸⁸ Nuha Yahyà Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-Azīz, *Rasā’il Yahyà Ḥaqqī li-ibnath*, cit., p. 49.

quedado enamorado de ella” porque “era una joven jovial, alegre, de buena estatura y buena apariencia, además de parecer bondadosa.”⁴⁸⁹

Se casa con la hija de Abdel-‘Azīz S‘ūdī, abogado, diputado en el congreso por el Fayyūm. Pero su felicidad con ella no es duradera: a los tres meses cae gravemente enferma, se queda ciega y muere pronto después de darle una hija, Nuha, la única descendencia que ha tenido.⁴⁹⁰ La crítica afirma que Nabīla en los últimos meses de embarazo se enfermó gravemente. En su niñez había sufrido la enfermedad de fiebre reumática, que tenía sus consecuencias en la juventud y, indudablemente, influyó en los meses de embarazo, hecho que la hizo padecer, especialmente porque tenía carditis. Por ello, su mujer muere después de seis meses del nacimiento de su única hija, Nuha.⁴⁹¹ Y a pesar de casarse otra vez con Jeanne Mery Juihot, no olvidó nunca su primera esposa con la cual conoció la felicidad. Cada vez que la recuerda, llora lleno de tristeza, como si no hubiera muerto sino en tal momento.⁴⁹² A la muerte de Nabīla, Ḥaqqī publica en la revista de *al-Taḳāfa* un artículo titulado “la muerte... a Nabīla”. Muṣṭafā Māhir, en su conversación con Ṣalāḥ Ma‘āṭī, nos revela la profundidad de este amor en el corazón del viejo escritor, que era muy fiel a su primera mujer:

“Un día Ḥaqqī me llamó y me pidió que leyera uno de sus artículos. Fue la palabra que escribió como elegía en la muerte de su primera esposa, la madre de Nuha Ḥaqqī. Empecé a leer, mientras él lloraba [...] Entonces, le dije: posponemos este tema para otro tiempo, puesto que veo que su corazón está herido. Pero él me dijo: No. Te he llamado hoy en particular para que me leas este tema. [...] Si lloraba tan amargamente después de pasar todos estos años, pues ¿cómo fue su estado en el momento en que murió? Lo extraño es que, mientras yo leía este texto y él lloraba desde el principio hasta el final, él conocía todo lo que hay en el texto como si lo memorizara. Pero, como no podía verlo, no tenía más remedio que escucharlo con sus oídos. [...] Hasta que llegamos al párrafo en que dice que cuando llegó a la habitación, olfateó el olor de la muerte, empezó a comentar mientras lloraba diciendo: «¡oh, señor Muṣṭafā! La muerte tiene olor... su olor es como el barro»”⁴⁹³

En el periodo que pasó en Francia —entre 1949 y 1951— durante su trabajo como primer secretario de la embajada de Egipto en París, Ḥaqqī conoció a su segunda esposa, Jeanne Marie Guihot, que recibió una parte de sus descripciones literarias y minuciosas. Jeanne, según decía el autor, “tiene muchas cualidades de las que él carece. A ella, siempre le gusta perfeccionar el trabajo, enamorada de la naturaleza, conoce

⁴⁸⁹ Nuha Yaḥyā Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Yaḥyā Ḥaqqī: ḍikrayāt maṭwiyya*, cit., p. 133.

⁴⁹⁰ Braulio Justel Calabozo, Introducción a: Yaḥyā Ḥaqqī, *La Lámpara de Umm Hāšim*, cit., p. 17; Nuha Yaḥyā Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Rasā’il Yaḥyā Ḥaqqī li-ibnath*, cit., p. 57.

⁴⁹¹ Nuha Yaḥyā Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Yaḥyā Ḥaqqī: ḍikrayāt maṭwiyya*, cit., p. 133.

⁴⁹² Ṣalāḥ Ma‘āṭī, *Waṣiyyat ṣāhib al-qindīl*, cit., p. 65.

⁴⁹³ *Ibíd.*, pp. 65-66.

todos los árboles, plantas y estaciones y la diferencia entre ellos. Asimismo, es muy cariñosa con los animales y capaz de entender el arte moderno.”⁴⁹⁴ En 1954 contrae matrimonio con la artista francesa, y, como tal hecho según la ley egipcia resulta incompatible con la permanencia en el cuerpo diplomático, deja éste y regresa a El Cairo. “Pedía al gobierno egipcio que me trasladara a otro lugar fuera del Ministerio de Exteriores para poder casarme con una mujer extranjera que conocí en Francia.”⁴⁹⁵ Ḥaqqī dice con respecto a esta experiencia:

“Me encontré en un ambiente artístico con mi segunda esposa, Jeanne Marie Guihot. Sus cuadros y estatuas me llamaron la atención. A través de las discusiones artísticas nació el amor. Es el amor que maduró lentamente. Nos casamos en 1954. Por ella dejé el cuerpo diplomático para trabajar el Ministerio del Comercio e Industria como director de la Administración del Comercio Interior.”⁴⁹⁶

Las palabras anteriores indican el interés tan intenso del escritor egipcio hacia el arte, la pintura, la escultura, etc. También nos pone de relieve otro elemento en la personalidad de Yaḥyà Ḥaqqī como persona: la elevación de los sentimientos a cualquier otra cosa, ya que prefirió casarse con Jeanne Guihot más que permanecer trabajando en el cuerpo diplomático.

Lo que acabamos de presentar en las líneas anteriores es la mujer en la vida personal del escritor egipcio, pero quisiéramos asimismo referirnos a ésta en su producción literaria. Según las palabras de Šrīf Šams Al-Dīn, en su artículo sobre “La mujer en las novelas cortas de Yaḥyà Ḥaqqī: un estudio artístico”, la mujer ocupó un lugar muy destacado en su arte narrativo. Ḥaqqī estableció relaciones entre la mujer y la sociedad y todo lo que se produjo en ésta de transformaciones civiles. Así, Ḥaqqī habló de la mujer en los barrios populares y en otros espacios.⁴⁹⁷

En su libro *Fikra fa-ibtisāma* (Idea y sonrisa), Ḥaqqī nos pinta unos magníficos cuadros donde se interesa por resaltar varias facetas de la mujer. Aparecen, en primer lugar, mujeres enfermas por el autoritarismo, un tema que preocupó al novelista español, aunque con la diferencia de que en el caso de éste la intransigencia de la mujer fue inspirada en su propia madre, pero en el caso de Ḥaqqī fue inspirada de experiencias fuera del ámbito familiar. El autor dice:

⁴⁹⁴ Nuha Yaḥyà Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Yaḥyà Ḥaqqī: dīkrayāt maṭwiyya*, cit., p. 166.

⁴⁹⁵ Ibidem., p. 218.

⁴⁹⁶ Yaḥyà Ḥaqqī, “Ašṣān ‘udw muntasib”, en *Kunasat al-dukkān*, cit., 46.

⁴⁹⁷ Šrīf Šams Al-Dīn, “Al-mar’a fī qīṣaṣ Yaḥyà Ḥaqqī: Drāsa faniyya” (La mujer en las novelas cortas de Yaḥyà Ḥaqqī: un estudio artístico), en *Mulajjasāt abḥāt nadwat wîūh Yaḥyà Ḥaqqī*, p. 36.

“Te presentaré, sin exageración, algunos cuadros que he presenciado con mis propios ojos. Me han causado mucha repugnancia. La base de cada una de ellos es una mujer. Esto es la causa de mi desgracia.”⁴⁹⁸

Estas mujeres no ejercen este autoritarismo solamente con el marido, sino también con todo débil o humilde. En vez de que éstos reciben de la mujer la compasión o la simpatía con que se sienten consolados y curadas sus heridas, reciben ultrajes y maltratos. Así, en su “Al-lauḥa al-tāniya: ladg aqṣa min al-ṣaf” (El segundo cuadro: un zaherimiento más cruel que la bofetada), el pequeño criado esperaba que su señora le diera una bofetada y no le humillara con palabras más severas que la picadura de un escorpión. El autor, además, en el mismo contexto, describe la mujer como “artillería pesada.”⁴⁹⁹

Las mujeres desempeñan muchos papeles positivos en la producción literaria de Yaḥyà Ḥaqqī. Además, la mayoría de las mujeres que menciona son más tercas, robustos y más valientes. En *Qindīl Umm Hāšim*, Mary se cuenta de este tipo de mujeres, puesto que su influencia en Ismāʿīl era decisiva. Es verdad que éste la ha dejada en Inglaterra, volviendo a Egipto, pero Mary se quedó a lo largo de mucho tiempo detrás de su comportamiento. En otra obra, *Al-dīk al-rumī* (El pavo), aparece la voluntad del hombre sometida al dominio de su mujer. Es el dueño absoluto, en cuyas manos están los gastos de la casa. El hombre no tiene más remedio que realizar sus pedidos sin tener en cuenta el agotamiento del esfuerzo ni del dinero. Él siempre está perseguido por su látigo. Es una mujer ignorante y estúpida que paraliza la voluntad de su marido oscilado entre la bondad y su amor la familia.⁵⁰⁰

“He aprendido con la experiencia que no es útil discutir ni insistir. Las sentencias de mi mujer no aceptan oposiciones ni reanudaciones. ... mi mujer puso con sus dedos reunidos los gastos en su mano y puso el precio del pavo en mi palma como si pusiera un huevo. Si no fuera por la vergüenza, me cogería de la oreja, mientras me dice, como si hablara con un niño: abre bien los ojos. Cuidado que te engañe el vendedor. Regatea con él una, dos y tres veces. Y si te jura por el divorcio, haz que el pavo ande ante tus ojos y espera hasta que erice sus plumas, esté de mal humor y enfurezca.”⁵⁰¹

⁴⁹⁸ Yaḥyà Ḥaqqī, “Sayyidātī, anisātī” (Señoras y señoritas), en *Fikra fa-ibtisāma* (Idea y sonrisa), al-hay’a al miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1976, p. 7.

⁴⁹⁹ *Ibidem.*, p. 12.

⁵⁰⁰ Naʿīm ‘Atīyya, “Nisā’ Yaḥyà Ḥaqqī: al- ṣaʿīdiyya... al-baḥrawiyya... wal-gaʿyariyya” (Las mujeres de Yaḥyà Ḥaqqī: la del alto Egipto, la del Delta, la gitana), en *Al-Hilāl*, cit., p. 78.

⁵⁰¹ Yaḥyà Ḥaqqī, *Al-dīk al-rumī* (El pavo), en *ʿAntar wa-ʿYūliet* (*ʿAntar y Julieta*), al-hay’a al miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, 1986, p. 83.

Una de las mujeres más interesantes de la exposición de Yahyà Ḥaqqī es la mujer del dueño de la taberna en su novela *Ṣaḥḥ al-nawm*. Es un ejemplo de la mujer encariñada con su marido. Ḥaqqī nunca ha hablado de la felicidad matrimonial tal como lo había hecho en esta obra. En sus palabras, el lector siente el aprecio y la valoración que Ḥaqqī concede a la mujer, que ilumina con modestia y sacrificio la vida de su marido.⁵⁰² Las palabras de Na‘īm ‘Aṭiyya vienen afirmadas con las de Yahyà Ḥaqqī cuando describe a la mujer del dueño:

“Cuando el dueño de la taberna cierra las puertas... y apaga la luz, abre una pequeña puerta, detrás de la cual existe la escalera que da a su vivienda en la planta superior. Encuentra la escalera iluminada. Sube lentamente, produciendo intencionadamente un ligero ruido con sus pies para avisar a su esposa de su llegada. Sin embargo, ella no necesita este aviso, pues la encontrará como la encontraba todas las noches: esperándole en el salón. Le ha preparado la palangana, el botijo y un vestido limpio para dormir. [...] el tono de sus pocas palabras toca su corazón como si fueran la paz y la calma. En su tono, existe el mimo y reproche, el ánimo a la seriedad y la bienvenida escondida a la diversión, aceptación de la realidad, esperanza de un futuro mejor y perdón al pasado. En el tono la orden y la obediencia, la seducción y el rechazo, la pureza y el capricho [...] todo esto está incluido en el tono de sus pocas e interrumpidas palabras es embustero quien diga que las palabras salen de las cuerdas de la laringe, aunque tenga un argumento de la ciencia. Seguramente estas cuerdas radican el mismo corazón.”⁵⁰³

En las obras de Yahyà Ḥaqqī, la mujer representó varios papeles, que demuestran el interés del autor por la mujer y el papel que desempeña en la realidad social. Así, la mujer aparece como desafío en obras como *Al-frāš al-šāgīr* (La cama vacía), como una necesidad fisiológica como en *Abu Fuda*, o como una casualidad del destino para cambiar el rumbo de la vida de un personaje y hacer renacer otra personalidad en él como sucedió en *Qiṣṣa fī siyān* (Historia en una cárcel), donde la personalidad del aldeano se convirtió en la de un gitano ladrón.⁵⁰⁴

En *Ṣaḥḥ al-nawm*, el autor ofrece otro modelo de la mujer, lo que significa que su exposición siempre está llena de varios tipos de mujeres. El tipo esta vez es muy diferente, ya que es de una hija de una familia humilde, que fue adoptada por uno de sus parientes ricos. Este pariente simpatizó con la chica debido a su cojera, por lo que la educó muy bien. Ella, por su parte, conoció el trabajo de aguja y costura y cómo ordenar los muebles de la casa con buen gusto. Cuando murió su adoptante, tuvo que volver a su

⁵⁰² Na‘īm ‘Aṭiyya, “Nisā’ Yahyà Ḥaqqī: al-ša‘īdiyya... al-baḥrawiyya... wal-gaḡariyya”, en *Al-Hilāl*, cit., pp. 81-82.

⁵⁰³ Yahyà Ḥaqqī, *Ṣaḥḥ al-Nawm*, cit., pp. 16-18.

⁵⁰⁴ Na‘īm ‘Aṭiyya, “Nisā’ Yahyà Ḥaqqī: al-ša‘īdiyya... al-baḥrawiyya... wal-gaḡariyya”, en *Al-Hilāl*, cit., p. 80.

familia, que se hizo más pobre y más necesitada. Por no aguantar esta situación, la chica decidió casarse con el pretendiente, un chico que estudiaba en la escuela de Artes y Oficios. El narrador afirma:

“¡Qué cónyuge tan maravilloso son ellos! La felicidad no reside en el dinero o el prestigio, sino en la armonía entre dos almas [...] puedo testimoniar que su matrimonio —veinte años antes— no era un suicidio o basado sobre la mentira y el engaño. Si lo hubiera sido, no habría durado hasta hoy. Es el amor.”⁵⁰⁵

Es un ejemplo del papel constructivo o positivo que ocupa la mujer en la sociedad egipcia. También podemos apreciar esta imagen en la novela corta *Kunna ṭalaṭāt aytām* (Éramos tres huérfanos), donde el amor abrió los ojos del joven a una belleza que nunca había visto, iluminó su corazón, le hizo comprender la poesía que antes leía sin comprensión, profundizándose en los sentidos de las palabras y los fenómenos. En conclusión, el amor es capaz de enriquecer la emoción, refinar los sentimientos y poner el hombre en un rango más elevado.⁵⁰⁶ Pero también el autor se interesó por resaltar en sus obras la imagen de la mujer y su papel destructivo en la vida del hombre. Pues, en *Al-frāš al-šāgīr*, *Abu Fuda*, *Qiṣṣa fī siyān*, el amor a la mujer apareció como elemento destructivo.

Antes de terminar este punto, quisiéramos ofrecer algunas conclusiones sobre las relaciones amorosas que tuvieron ambos autores y la influencia de estas relaciones en sus respectivas obras. En primer lugar, muchas situaciones amorosas que aparecen en sus obras, especialmente en las galdosianas, son simple producto de sus experiencias personales con las mujeres. El autor ha recurrido a la modificación de algunos rasgos vitales y psicológicos de estas mujeres para convertirlas en protagonistas de algunas obras suyas. Además, ambos autores se ocuparon de resaltar la figura de la mujer desde varias perspectivas, por lo que apareció la mujer que influye positivamente, así como la que influye de forma negativa, tanto en la vida social como en la vida familiar.

En un segundo plano, existe una convergencia más en la vida amorosa de Pérez Galdós y Yahyà Ḥaqqī: el amor a la mujer y al arte, al mismo tiempo. O sea, la relación que unió al escritor español con Emilia Pardo Bazán fue una relación de coincidencia en temperamentos y principios literarios. Pues, según lo ha confirmado Benito Madariaga, parecía patente que, después de las muchas conversaciones que tuvieron, Galdós y la

⁵⁰⁵ Yahyà Ḥaqqī, *Ṣaḥḥ al-nawm*, cit., p. 51.

⁵⁰⁶ Na‘īm ‘Atīyya, “Nisā’ Yahyà Ḥaqqī: al-ša‘īdiyya... al-baḥrawiyya... wal-gaḥariyya”, en *Al-Hilāl*, cit., p. 81.

Pardo Bazán coincidieron en cuestiones tanto culturales como literarias. Así por ejemplo, se pusieron de acuerdo en la necesidad de que la mujer consiga su liberación y su igualdad cultural con el hombre, así como el intercambio de las preocupaciones literarias que interesaban ambos novelistas.⁵⁰⁷ De otra parte, Ḥaqqī fue atraído tanto por la mujer como por su arte, como él mismo lo afirmaba en varias ocasiones. Como ya hemos visto, el escritor egipcio dejó su trabajo en el cuerpo diplomático para casarse con Jeanne Marie Juihot porque había encontrado en ella las cualidades artísticas y el sentimiento con la vida que él necesitaba.

Aunque se trata de una casualidad, se destaca otro rasgo de convergencia entre el escritor canario y el escritor egipcio: tener una hija. El primero tuvo su única hija María Galdós. El segundo, asimismo, tuvo la única hija Nuha Yaḥyà Ḥaqqī. También coincidieron en mostrar cuánto tiernos, cariñosos y afectuosos con sus respectivas hijas, lo que descubre la faceta de ambos escritores como padres.

Pero nos resulta muy obvia la diferencia entre la actitud de cada uno de ellos frente a la idea de la estabilidad de la relación amorosa y, por consiguiente, conyugal. O sea, en la vida de Pérez Galdós existieron varias relaciones sentimentales, pero ninguna ocupó un lugar definitivo en su vida. Al contrario, los primeros amores de Yaḥyà Ḥaqqī fracasaron y cuando determinó casarse, empezó la vida conyugal estable —primero con Nabīla que murió a los pocos meses del nacimiento de su hija y, luego, con Jeanne Mery Juihot que se quedó con él hasta la muerte—. Quizá la diferencia entre la forma de la vida oriental y la occidental fue la responsable de esta divergencia.

3. Galdós-Ḥaqqī y la política:

La política es aquel conjunto de opiniones referentes a la modalidad de gobernar los Estados. Es cierto que el gobierno tiene su propia política según la cual aspira a regir los asuntos de la ciudadanía. En tiempos de ambas figuras literarias, Galdós y Ḥaqqī, la política se caracterizaba por la inestabilidad y la inquietud dignas —ambas características— de crear unas opiniones contrarias a las del gobierno. En este sentido, Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī tenían ideas y opiniones políticas con las que sus obras vienen matizadas sincera o simbólicamente debido a la censura y el estado de democracia que reinaban en el país. Entre las causas que nos hicieron abordar este punto —la política y ambos autores— es la poca cantidad de estudios sobre la actividad

⁵⁰⁷ Benito Madariaga de la Campa, *Benito Pérez Galdós: biografía santanderina*, cit., p. 73.

política, “a pesar de que ésta inspiró una gran porción de su creación literaria, por ejemplo, su apasionadamente anticlerical drama *Electra* (1901)”⁵⁰⁸ en el caso de Galdós. Por otra parte, casi nadie ha hablado de la dimensión política en cuanto a Ḥaqqī, aunque la actividad y las ideas políticas de éste representaron una fuente de inspiración para escribir obras como *Ṣaḥḥ al-nawm* en tiempos de dictadura política de su país.

El paralelismo entre la actividad política de Galdós y la de Ḥaqqī no será, a nuestro juicio, equilibrado en cuanto a la pertenencia a partidos políticos y al reflejo de este aspecto político en su obra literaria. Este desequilibrio se debe al grado de libertad democrática de la cual disfrutaba un país u otro. O sea, a pesar de la existencia de las luchas políticas y sociales prevalecientes en la España de Galdós, la expresión literaria no se quedó totalmente oprimida por parte del poder. Pero, al contrario, el Egipto de Ḥaqqī sufrió muchas sacudidas y permaneció afectado por las mismas a lo largo de mucho tiempo y vivió algunas décadas de dictadura política, por lo que los escritores tenían poca libertad de expresión. A pesar de todo esto, el autor egipcio tenía sus opiniones políticas que en algún momento le perjudicaron, ya que fue destituido de su cargo como director de la Dirección General de las Bellas Artes para trabajar como consejero técnico de la Biblioteca Nacional, como lo vamos a ver. No queremos decir con esto que España en la época de Galdós carecía del todo de la censura política, sino que nos referimos al grado de esta censura. Pues en ambos países existió, pero con un grado diferente. Así, referente a la situación en España, Demetrio Estébanez Calderón aclara que en aquel tiempo “los artículos de tema político son escasos y ello se debe, en buena medida, a la censura existente.”⁵⁰⁹ El mismo Galdós en uno de los artículos recopilados por Shoemaker se refiere a la precaución que tenían los madrileños por evitar el tema político para no caer en sospecha:

“El tranquilo ciudadano recorre meditabundo las calles cubiertas de lodo, y en vano trata de evitar el peligro de las conversaciones sobre política, que es el peor mal que puede ocurrirle a aquel que *en nada se ha metido*.”⁵¹⁰

Según Estébanez Calderón, Galdós señaló en varias ocasiones la imposibilidad de abordar el tema político a lo largo de 1866. “A pesar de todo, son varios los artículos de Galdós en que se hace una crítica mordaz a los representantes de grupos políticos en el

⁵⁰⁸ Verónica P. Dean-Thacker, *Galdós político*, Real sociedad económica de amigos del país, las Palmas de Gran Canaria, 1992, p. 23.

⁵⁰⁹ Demetrio Estébanez Calderón, “Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria”, en *Anales galdosianos*, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Año XVII, 1982, p. 10.

⁵¹⁰ William H. Shoemaker, *Los artículos de Galdós en «La Nación» 1865-1866, 1868*, Madrid, Ínsula, 1972, p. 63.

poder.”⁵¹¹ Esto significa que, aunque existía la censura, había un espacio de libertad de expresión que los escritores podían ejercer en aquella época revuelta social y políticamente. Pero, al contrario, la libertad de expresión política en Egipto no encontraba el clima adecuado a lo largo de muchas décadas porque fue un país ocupado e, incluso después de conseguir su independencia, fue regido por un Gobierno militar que no toleraba ni permitía la crítica.

Otro aspecto que puede aclararnos el paralelismo desequilibrado en la actividad política entre Galdós y Ḥaqqī es el trabajo y la estancia casi permanente de Ḥaqqī fuera de Egipto, a diferencia de Galdós que no tenía otra profesión que la pluma y dentro de su querida patria. Como lo vamos a ver, Ḥaqqī trabajaba en el cuerpo diplomático en Yedda, Estambul, Roma, Libia, Francia, lo que le ha alejado, aunque no del todo, de la directa observación de la situación interna de su dolida patria. También, acaso su trabajo en este campo le hubiera hecho sentir que él formaba parte del Gobierno que no pudo atacar en sus escritos.

Después de todo lo que hemos mencionado con respecto a este tema, conviene decir que la actividad política —que ciertamente es diferente del interés político— y su reflejo en la obra artística, así como el enfrentamiento con el poder, es mucho más patente en el escritor canario que en el escritor egipcio. Pero a la hora de comparar este aspecto en ambos autores es interesante referirse a que los cambios e inquietudes políticos ocurridos en sus respectivos países provocaron a ambos escritores para expresar sus opiniones acerca de la situación que les desagradaba, teniendo en cuenta que el autor egipcio fue incapaz de criticar abiertamente al poder, mientras que el autor español fue capaz y, además, lo hizo varias veces.

Antes de penetrar en el tema, nos parece conveniente referirnos a “la multiplicidad de opiniones vertidas a” las actitudes políticas de Galdós. Demetrio Estébanez Calderón, en la “Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria”, trató de sintetizar las opiniones acerca de la posición política de Galdós y su evolución, reduciendo estas interpretaciones a tres tendencias principales. Según él, la primera corriente tiende a “minimizar la importancia del factor político en la vida del novelista.” Estos críticos opinan que Galdós, debido a su formación educativa e ideológica, tendería hacia las ideas liberales y progresistas frente al integrismo conservador, “pero su

⁵¹¹ Demetrio Estébanez Calderón, “Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria”, en *Anales galdosianos*, cit., p. 10.

compromiso se quedaría relegado al campo de las ideas, incapaz de llevar a cabo una verdadera acción política.”⁵¹² Acaso esta parte de la crítica se ha apoyado en las declaraciones que el propio autor hizo varias veces a sus amigos. Pues el autor dice a Narciso Oller en 1886:

“Yo no soy ni seré nunca político. He ido al Congreso porque me llevaron y yo no me resistí a ello, porque deseaba ha tiempo vivamente, conocer de cerca la vida política. Ya dentro del Congreso cada día me alegro más de haber ido, porque sin mezclarme en nada que sea política activa...”⁵¹³

En otra ocasión, confiesa a los periodistas Luis Antón de Olmet y Arturo García Carraffa que él “nunca había sentido gran vocación por la política —comenzó diciéndonos D. Benito—; pero sin esperarlo y por obra y gracia de Ferreras, me encontré de pronto con la investidura de representante de la nación.”⁵¹⁴ Pensamos que estas declaraciones galdosianas son una de las formas del hablar de Galdós, ya que sus obras, incluso las más tempranas, como lo vamos a ver, están llenas de política, lo que nos revela que Galdós era consciente de la situación política de su país. Habría estado más cercano a la verdad, si hubiera dicho que no tenía actividad política. Por ello, vemos que su afirmación de no haber “sentido gran vocación por la política” es una peculiaridad del propio hablar galdosiano. Si no, ¿cómo interpretamos sus artículos en que hacía “una crítica mordaz a los representantes de los grupos políticos en el poder”, como lo ha dicho anteriormente Estébanez Calderón?

Varios críticos como Chonon Berkwitz, Hans Hinterhäuser y Federico Carlos Sainz de Robles han apoyado esta interpretación referente a la actividad política galdosiana. Berkwitz subraya que el interés de Galdós por los debates parlamentarios no fue más del de un espectador.⁵¹⁵ Hinterhäuser cree que el compromiso político de Galdós en la última etapa es una muestra de “senilidad”, rasgo con el que salen matizados, incluso, ciertos personajes de los últimos *Episodios* que “se ven afectados del anarquismo senil galdosiano.”⁵¹⁶ Por su parte, Sainz de Robles habla de la timidez y la delicadeza galdosianas que pudieron producir en el novelista un estado de indiferencia política que puede empequeñecer su propia honestidad cívica. Por ello,

⁵¹² Demetrio Estébanez Calderón, “Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria”, en *Anales galdosianos*, cit., p. 7.

⁵¹³ William H. Shoemaker, *Una amistad literaria: La correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes, 1964, p. 33.

⁵¹⁴ Luis Antón del Olmet y Arturo García Carraffa, *Los grandes españoles: Galdós*, cit., p. 48.

⁵¹⁵ H. Chonon Berkowitz, *Benito Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader*, cit., p. 197.

⁵¹⁶ Hans Hinterhäuser, *Los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós*, cit., p. 215.

Galdós no sacó de sus nuevas andanza políticas sino la confirmación de lo que sabía. He aquí las palabras de Sainz de Robles a este respecto:

“No era político. No sentía ni le sentaba la política. Desdeñaba los que eran llamados con pompa métodos políticos y formas parlamentarias. [...] En el escenario de las cámaras no se hacía sino representarse la farsa, ya bien estudiada y bien ensayada por los pasillos, bajo la dirección inapelable del jefecillo y de sus traspuntos. Él no era sino un español apasionado y muy liberal, sin que pugnara — ni le repugnara — este concepto con el que guardar su fervor para toda la tradición gloriosa de España. ¿Monárquico como en 1886? ¿Republicano como en 1906? Lo que le pidieran los primeros amigos que llegasen. Con tal de no disgustarles... Con tal de no disgustarse... Con tal de que no se le exigiera abdicar de su españolismo, de su madrileñismo.”⁵¹⁷

Pero la adopción de una tendencia política y ver que no satisface su vocación o interés como político debido a su carencia de ideales determinados que éste procuraba encontrar en ella no es justificante para minimizar la importancia del factor político en la vida de una persona. Pues, por ejemplo, Galdós deja el partido liberal y sigue la política del republicanismo, como veremos más adelante, debido a la división y rivalidad que hallaba en aquel partido.

La segunda interpretación fue encabezada por Antonio Regalado, que “cree descubrir una evolución oportunista, cierta ambigüedad y un compromiso cambiante e interesado de acuerdo con las circunstancias históricas del país.”⁵¹⁸ En este sentido, Antonio Regalado subraya que:

“En Galdós existe casi siempre, en la expresión de sus ideas político-sociales, un complejo de duplicidad, una incongruencia entre lo que realmente piensa y lo que hace... Fracasada su fe en la Restauración, temeroso de los extremistas de la izquierda y de la derecha y decepcionado del sistema monárquico, buscó en los republicanos la tabla de salvación de su naufragio ideológico.”⁵¹⁹

No vemos mucha diferencia entre esta opinión de Antonio Regalado y la de Federico Carlos Sainz de Robles que ha puesto en tela de juicio la preocupación política de Galdós a la hora de decir: “Monárquico como en 1886? ¿Republicano como en 1906?”. Y todos son intentos, así nos parecen, de minimizar la labor política de Pérez Galdós, que en cierto modo era político.

⁵¹⁷ Federico Carlos Sainz de Robles, *Pérez Galdós: vida, obra y época*, Vasallo de Mumbert, Madrid, 1970, pp. 147-148.

⁵¹⁸ Demetrio Estébanez Calderón, “Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria”, en *Anales galdosianos*, cit., p. 7.

⁵¹⁹ Antonio Regalado García, *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española: 1868-1912*, cit., p. 440.

Joaquín Casaldüero ofrece una tercera interpretación del pensamiento y el compromiso político del novelista canario. En su prólogo a *Pérez Galdós: biografía santanderina*, de Madariaga de la Campa, Casaldüero opina que Galdós ha participado en la política de su tiempo a través de relación activa con la conjunción republicano-socialista:

“Don Benito ha intervenido en la política por un imperativo de su conciencia cívico-moral y sabiendo con clara ironía que sacrificaba en ello su bienestar espiritual y económico, pues, si en lugar de ser el alma de la Conjunción republicana-socialista se hubiera dejado arrastrar por los que ordeñaban el poder, hubiera recibido honores con riquezas.”⁵²⁰

En conclusión, fueron diversas las opiniones sobre el interés político de Galdós y queríamos abordar desde el principio esta multiplicidad de opiniones sobre el tema para decir que el Galdós político ocupaba un papel importante, hecho que hizo salir varias opiniones, sean a favor o en contra del escritor. Al contrario, no existe esta multiplicidad de opiniones acerca de la actividad política y la repercusión de la misma en la obra de Yahyà Haqqī. La falta de las opiniones acerca del tema en Haqqī indica principalmente a que Haqqī o no tenía actividad política mencionada o sus actividades no pasaron el límite de ser ideas y convicciones suyas, que, como señalamos, la censura y la dictadura no las hicieron salir a la luz. En las siguientes líneas intentamos mostrar el pensamiento político y la modalidad de reflejarlo en la obra literaria de ambos escritores, objeto de trabajo, para dejar constancia de que su preocupación por representar la realidad no se limitó sólo en los campos asequibles, sino también lo pasó a otras áreas, a pesar de lo difícil que son: la política y enfrentarse con el poder.

La enseñanza y el ambiente, tanto familiar como social, desempeñaron el papel de protagonista en esta tarea. Pues desde la infancia Pérez Galdós y Yahyà Haqqī se educaron en atmósferas políticas, debido a lo que predominaba en la sociedad de sus tiempos. Es cierto que la infancia que Galdós pasó en Gran Canaria tuvo mucho que ver con su inclinación política, ya que como lo hemos señalado, el padre del autor era teniente coronel del ejército, que luchaba contra las tropas de Napoleón y, además, uno de sus hermanos llegó a ser capitán general de las Islas Canarias. Don Benito, de niño, escuchó al padre refiriéndose a cuentos y episodios de la guerra de la Independencia, lo que almacenó en la memoria del Galdós adolescente y maduro la situación política y militar en aquellos tiempos. A pesar de la rígida educación religiosa que recibió, Galdós

⁵²⁰ Joaquín Casaldüero, “Prólogo” a: Benito Madariaga de la Campa, *Benito Pérez Galdós: biografía santanderina*, cit., p. 13.

entró en contacto con las ideas liberales, que matizaron los primeros pasos de su carrera política.

“El futuro novelista, en sus primeros diez años, testigo de tantos cambios, de tantas tragedias —¿qué visiones o recuerdos pudo haber tenido Galdós de la mortandad de 1815, en nuestros días revivida con tanto gracejo por Claudio de la Torre? —; descifrador de aquella ebullición política que fructificara en la fundación del Gabinete Literario, en la construcción del nuevo Teatro, en la creación de un Colegio de Segunda Enseñanza — y hasta de un fugaz instituto, cercenado por las pugnas políticas insulares; compañero entrañable de su hermano Ignacio, incipiente seminarista y más tarde futuro cadete de la Escuela Militar. Almacenando, en fin, material para sus futuras páginas novelescas.”⁵²¹

La importancia de esta etapa, digamos formativa, en la fragua ideológica del autor, sobre todo los años del colegio y sus profesores, hacen que Alfonso Armas Ayala subraye:

“El espíritu liberal que predominó en el Colegio es muy posible que haya sido huella nada despreciable para explicarse mejor la ideología del novelista; las continuas menciones que de Galdós hacen los hermanos Martínez de Escobar en su epistolario, el viaje que harán juntos Teófilo y Benito a la Península, el cariño y el celo con que siguen la carrera literaria de Benito, prueban muy bien que el paso del estudiante por el Colegio y la relación con aquellos que fueron sus profesores —educados en los mejores postulados de “progreso” y liberalismo— no resultaron nada accidentales ni transitorios, sino que, por el contrario, fueron algo permanente y duradero.”⁵²²

A este respecto, Ruiz de la Serna y Cruz Quintana resaltan la contradicción que existe entre el tradicionalismo inexorable que reinaba en el ambiente familiar de Galdós y las enseñanzas de carácter liberal que éste recibía en el Colegio de San Agustín. En este sentido, dicen los autores: “De este riguroso clima doméstico fue Benito transplantado, en los aledaños de la pubertad, a zona más templada, como era el Colegio.” Pero aquel comercio de ideas abrió ante el joven estudiante extensos horizontes, “que sus ojos infatigablemente curiosos, escrutaban con avidez.” Surgió debido a las nuevas convicciones del joven una disparidad entre madre e hijo hasta que “en el último año de la estancia de Galdós en Las Palmas, debió de rayar en tirantez.”⁵²³

Por otra parte, tanto el ambiente familiar como social en que creció el niño Yahyà fueron importantes en la formación ideológica y política del futuro escritor. Tal como

⁵²¹ Alfonso Armas Ayala, “prólogo” a: Enrique Ruiz de la Serna y Sebastián Cruz Quintana, *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós*, cit., p. XIII.

⁵²² *Ibidem.*, p. XIV.

⁵²³ Enrique Ruiz de la Serna y Sebastián Cruz Quintana, *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós*, cit., pp. 288-289.

Galdós tenía almacenado en su memoria relatos de la historia que le contaba su padre y como él mismo observó acontecimientos que dejaron sus huellas en la memoria del joven Galdós, Yaḥyà Ḥaqqī fue testigo de muchas inquietudes patrióticas que seguramente se almacenaron en su memoria y tuvieron su resonancia en su obra literaria. Ḥaqqī, en su autobiografía, recuerda sus correrías con su padre y sus hermanos, Ibrāhīm e Ismā‘īl, para escuchar y seguir las manifestaciones de la revolución de 1919. En este sentido dice:

“A veces, los ingleses bloqueaban los caminos que llevan a Al-Azhar para impedir las muchedumbres de asistir las reuniones de la revolución. Por ello, tomábamos, mi padre, mis hermanos y yo, caminos curvados y estrechos callejones hasta llegar a Al-Azhar y escuchar a los discursos de los líderes de la Revolución y repetir con la muchedumbre sus lemas.”⁵²⁴

Todos los individuos de la familia se quitaban uno a otro las publicaciones de la revolución a tirones para saber las noticias de ésta. Ḥaqqī menciona otro acontecimiento:

“Anduve en algunas manifestaciones ruidosas que despejaban las calles de El Cairo. Cuando los ingleses nos disparaban, corría con los que corrían. Y todavía recuerdo a aquellas multitudes enormes de todas las capas de la nación, que salieron para acompañar al cortejo fúnebre del hijo del zapatero en el barrio de al-Rakība, que fue disparado con las balas de los ingleses.”⁵²⁵

En aquellos tiempos, Ḥaqqī leía todo lo que estuviera a su alcance de las escrituras de ‘Abdu-Allah Al-Nadīm (1845-1896) y Muṣṭafà Kāmil (1874-1908) y todo lo que fue publicado acerca del acontecimiento de Dinšwāy.⁵²⁶ Seguramente la lectura a estas figuras revolucionarias y acerca de las acciones represivas ejercidas contra el pueblo egipcio en diferentes ocasiones sembró en su mente unas ideas políticas que era difícil expresarlas abiertamente. Pues las ideas de ‘Abdu-Allah Al-Nadīm y Muṣṭafà Kāmil,

⁵²⁴ Yaḥyà Ḥaqqī, “Ašṣān ‘udw muntasib. Sīra dātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 32.

⁵²⁵ *Ibidem.*, p. 32.

⁵²⁶ *Ibidem.*, pp. 32-33. Dinšwāy es un pueblo situado en la provincia de al-Minufiyya. El acontecimiento de Dinšwāy se resume en lo siguiente: un grupo de militares británicos cazaba palomas cerca de un depósito de granos y el palomar del almuecín de la aldea, Muhammad ‘Abdel-Nabī. El tiro de uno de los militares erró e hirió la mujer del almuecín, por lo que ésta se desmayó. Al mismo tiempo, el disparo inició el incendio del depósito. Los rumores abundan en el pueblo que el almuecín ha declarado la yihad contra los infieles ocupantes. La gente del pueblo prolifera, lanzando piedras contra los militares. Mientras tanto, huyen dos oficiales para pedir ayuda al campamento que está a ocho kilómetros de la aldea. Uno de ellos muere en el camino debido a la larga distancia, la sed y el sol abrasador y el otro llega al campamento. Por ello, Lord Cromer (1841-1917) ordenó la formación de un tribunal, que enjuició a cuatro con la condena de muerte y a otros diecinueve con diferentes castigos como la prisión durante toda la vida y penas de azotes. La aplicación de las disposiciones se hizo públicamente en el lugar del incidente. Véase ‘Abdel-Wahāb Al-Kayyālī, *Mawsū‘at al-siyāsa* (La enciclopedia de política), tomo II, al-mu‘asasa al-‘arabiyya lil-dirāsāt wal-našr, Beirut, 1985, p. 690.

que fueron siempre contra la existencia extranjera en el país, y las acciones trágicas de Dinšwāy (1906), que fueron reflejadas en los periódicos de aquel tiempo, son capaces de preparar y orientar el pensamiento político del joven Ḥaqqī. Por eso, Miriam Cooke escribió su artículo “Yahyà Ḥaqqī as critic and nationalist” (Yahyà Ḥaqqī como crítico y nacionalista), donde evidencia la veta crítica en el quehacer literario de Yahyà Ḥaqqī y el paralelismo que éste hace entre la situación cultural y política. Pues, según él, la entrada del país en un ámbito internacional político hace necesaria su entrada paralela en el ámbito cultural.⁵²⁷ Ḥaqqī, en sus *Juṭwāt fi al-naqd*, subraya este interés del renacimiento político y cultural, al mismo tiempo:

“No basta que se haga llegar nuestra voz en el ámbito político, expresando los derechos de unas naciones que tienen culturas y civilizaciones, sin que lo apoyemos con resaltar nuestra personalidad en el ámbito literario.”⁵²⁸

Concentrándonos en las líneas anteriores, parece evidente la divergencia entre dos ideologías diferentes predominantes en los hogares de nuestros dos escritores respectivamente. O sea, el ambiente familiar del novelista canario estaba controlado por un pensamiento tradicional, que no acepta las ideas liberales, mientras que todos los miembros de la familia de Ḥaqqī aspiraban a un cambio que les libere de las restricciones de la ocupación y sus formas de explotación que se ejercían en aquel tiempo. La diferencia entre Galdós y Ḥaqqī en este punto reside en que el joven Galdós encontraba oposiciones por parte de su familia, señoreada por su madre: “Mamá Dolores mostrábase singularmente inquieta por el cambio que advertía en el chico, al que amonestaba seriamente cada vez que éste exponía algo que estaba en oposición con el arraigado criterio de la dama.”⁵²⁹ Ḥaqqī no encontraba dichos obstáculos, sino que, a diferencia del ambiente que reinaba en el hogar galdosiano, encontraba quien le acompaña para participar en las manifestaciones y escuchar los discursos de los líderes de los partidos políticos. Así, el periódico de “*Al-Liwā’*” fue el periódico favorito de la familia. A pesar de que fue un periódico del Partido Nacional, esto no nos impedía relacionar con Sa’d Zaglūl y seguir de los acontecimientos de la Revolución de 1919 con gran entusiasmo.”⁵³⁰

⁵²⁷ Miriam Cooke, “Yahyà Ḥaqqī as critic and nationalist”, en *International Journal of Middle East Studies*, Cambridge University Press, vol. 13, No. 1, February of 1981, p. 23.

⁵²⁸ Yahyà Ḥaqqī, “Naqd *Gusn al-zaytūn*” (Crítica de *Rama de olivo*), en *Juṭwāt fi al-naqd*, cit., p. 189.

⁵²⁹ Enrique Ruiz de la Serna y Sebastián Cruz Quintana, *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós*, cit., pp. 288-289

⁵³⁰ Yahyà Ḥaqqī, “Aššān ‘udw muntasib. Sīra ḡātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 32.

Pasando la fase de niñez y adolescencia, el joven Galdós viaja a Madrid y ve de cerca la crítica situación política. Cuando llega a Madrid, “no se tarda en verle secundar a los jóvenes progresistas en sus actitudes, ataques y bromas; mas Galdós no interviene de modo muy activo [...] Siguiendo una fuerte inclinación que ya había tenido abundantes manifestaciones en el colegio de San Agustín, de Las Palmas,” el joven participa en la política de su tiempo a través de los dibujos caricaturescos, en que recoge la imagen de los contertulios, en relación con disputas, campañas, chanzas, noticias o rumores surgidos o recogidos en la tertulia. De esta forma, empieza a vivir de cerca las luchas políticas y las posturas adoptadas por compañeros suyos como Fernando León y Castillo y de Benigno Carballo Wangüemert.⁵³¹

Galdós, como buen observador, vivió apasionadamente la España que le tocó vivir observando y almacenando en su memoria los acontecimientos y desordenes políticos. Además de los cuentos o episodios de la guerra de la independencia, que el niño escuchó al padre refiriéndose a ellos, durante su estancia en Madrid presencié algunos acontecimientos que depositaron en su memoria las semillas que florecerán muchos años más tarde en su obra literaria. La noche de San Daniel en 1865, la sublevación de los sargentos en el cuartel de San Gil en el 13 de junio de 1866, la revolución del 68, pasando por la Restauración y el 98, las luchas civiles y sociales, todo esto tuvo que dejar sus huellas en la figura de Galdós.

De los acontecimientos que el Galdós recién llegado a Madrid vio y tuvieron sus decisivas resonancias en él destacan dos muy importantes. El primero se representa en la dramática carga de la fuerza pública en 1865 contra una manifestación compuesta de estudiantes que abucheaban al ministro González Bravo y exigían la reposición en su cátedra de don Emilio Castelar, destituido a consecuencia de su artículo “El rasgo” publicado en el diario *La Democracia*, en el cual satirizaba ferozmente la falsa generosidad de doña Isabel II, quien al enajenar los bienes del Real Patrimonio, entregó el setenta y cinco por ciento al tesoro, reservándose ella sólo el veinticinco. El segundo hecho fue la sublevación de los sargentos en el cuartel de San Gil el 13 de junio de 1866 y el paso de dos en dos, de estos sargentos sublevados en el cuartel de San Gil, hacia el lugar del fusilamiento.⁵³²

⁵³¹ José Pérez Vidal, “Canarias en Galdós”, en *Anuario de estudios atlánticos*, Madrid-Las Palmas, núm. 19, 1973, p. 52.

⁵³² Federico Carlos Sainz de Robles, “Prólogo” a: Benito Pérez Galdós, *Recuerdos y memorias*, cit., pp. 8-9.

En sus *Memorias de un desmemoriado*, Galdós califica los años de estudiante como una “época fecunda de graves sucesos políticos, precursores de la Revolución.” Y deja constancia de que fue testigo presencial de varios acontecimientos, que más tarde los reflejará en su labor literaria. Confiesa Galdós que en aquellos años presencié “el escandaloso motín de la Noche de San Daniel —10 de abril del 1865—, y en la Puerta del Sol me alcanzaron algunos linternazos de la Guardia Veterana y en el año siguiente, el 22 de junio memorable por la sublevación de los sargentos en el cuartel de San Gil, desde la casa de huéspedes, calle del Olivo, en que yo moraba con otros amigos, pude apreciar los tremendos lances de aquella luctuosa jornada. Los cañazos atronaban el aire; venían de las calles próximas gemidos de víctimas, imprecaciones rabiosas, vapores de sangre, acentos de odio...” Por lo que ha visto y escuchado el joven Galdós describe la atmósfera general de aquellos años diciendo: “Madrid era un infierno.” El autor añade que en el mismo día, “a la caída de la tarde, cuando pudimos salir de casa, vimos el despojos de la hecatombe y el rastro sangriento de la revolución vencida. Como espectáculo tristísimo, el más trágico y siniestro que he visto en mi vida, mencionaré el paso de los sargentos de artillería llevados al patíbulo en coche, de dos en dos, por la calle de Alcalá arriba, para fusilarlos en las tapias de la Antigua plaza de toros.”⁵³³

Es imposible que un escritor vea semejantes acontecimientos y no influyan tanto en su temperamento como en su actividad artística. Ricardo Gullón subraya que estos hechos influyeron en la obra galdosiana diciendo: “estos dramáticos hechos iban almacenándose en la memoria, constituyendo el depósito de recuerdos sobre el cual más tarde operaría la imaginación.”⁵³⁴ Los autores de *Los grandes españoles: Galdós* también descubren la importancia literaria de estos hechos y mencionan la declaración del propio Galdós que afirma esta influencia:

“Estos hechos dejaron una impresión imborrable en el insigne novelista. Vivía entonces en la calle del Olivo, y con varios compañeros, salió al arroyo y vió á Guardia civil en la noche de San Daniel a cuchillar á las masas. También presencié el paso de los coches simones que conducían á los sargentos del cuartel de San Gil al sitio donde fueron fusilados.

- Estos sucesos —acabó D. Benito—, dejaron en mi alma vivísimo recuerdo y han influido considerablemente en mi temperamento literario.”⁵³⁵

⁵³³ Benito Pérez Galdós, “Memorias de un desmemoriado”, en *Memorias de un desmemoriado. Crónica de Madrid*, cit., p. 26.

⁵³⁴ Ricardo Gullón, *Galdós novelista moderno*, cit., p.18.

⁵³⁵ Luis Antón del Olmet y Arturo García Carraffa, *Los grandes españoles: Galdós*, cit., p. 30.

Es curioso decir que Ḥaqqī en su juventud vivió un ambiente parecido. Pues el pueblo egipcio vivió oprimido durante esta etapa por las tropas inglesas, que en muchas ocasiones utilizaron sus balas para desunir a los manifestantes y corrieron detrás de ellos pegando y humillándoles. El propio Ḥaqqī decía en esto: “cuando los ingleses nos disparaban, corría con los que corrían.”⁵³⁶

Lo mencionado hasta ahora nos aclara la coincidencia en las atmósferas sociales en que ambos crecieron y, por consiguiente, la convergencia ideológica entre ambos novelistas en cuanto a su aspiración de una política liberal que gobierna el país con una base de comprensión y democracia.

La participación de Galdós en varios periódicos y revistas le hace manifestar sus propias opiniones políticas. Pues, como lo hemos mencionado, muchos artículos de Galdós aparecen en *La Nación* (1865-1868), la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa* (1865-1867), *Las Cortes* y *El Debate* (1868-1869), *La Ilustración de Madrid* (1870-1872), y en *La Revista de España* (1871-72). Según dice Estébanez Calderón, a pesar de que la *Revista del movimiento intelectual de Europa* “es una gaceta de información general, que tiene como objetivo directo difundir las últimas novedades científicas, sin embargo, al ser una especie de filial del diario *Novedades*, es, también, liberal y antigubernamental.”⁵³⁷ A este respecto, dice el joven Galdós “respirando la densa atmósfera revolucionaria de aquellos turbados tiempos creía yo que mis ensayos dramáticos traerían otra revolución más honda en la esfera literaria.”⁵³⁸ En el mismo contexto, el autor pide a su memoria que le cuente su actividad cuando publicaba sus artículos en *La revista de España* fundada por su amigo Albareda:

“«Memoria mía, mi amada memoria, cuéntame, por Dios, mis actos en aquella época de somnolencia».

La memoria refunfuña, se despereza y me contesta: «Tontín, ¿has olvidado que escribías articulejos de política en *La Revista de España*, nueva creación de Albareda?»”⁵³⁹

Antes de 1868 los artículos políticos de Galdós son escasos debido a la censura existente. Pero ésta no le impidió publicar varios ensayos en que criticaba mordazmente

⁵³⁶ Yahyà Ḥaqqī, “Aššyān ‘udw muntasib. Sīra ḍātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 32.

⁵³⁷ Demetrio Estébanez Calderón, “Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria”, en *Anales galdosianos*, cit., p. 9.

⁵³⁸ Benito Pérez Galdós, “Memorias de un desmemoriado”, en *Memorias de un desmemoriado. Crónica de Madrid*, cit., p. 26.

⁵³⁹ *Ibidem.*, p. 33.

a los representantes de los grupos políticos. En aquella época, el novelista trató de criticar a los Neos, intentando “desenmascarar a la prensa neocatólica, al partido político que la sostiene, a la institución religiosa que mueve los hilos de su política en las sombras, y al propio líder del partido, Nocedal.”⁵⁴⁰ En uno de sus artículos recogidos por William Shoemaker en *Los artículos de Galdós en «La Nación» 1865-1866, 1868*, el novelista critica a la prensa neocatólica:

“No seamos como los periódicos neocatólicos, que en estos días han escondido la vergüenza bajo la sotana, para lanzar anatemas groseros contra instituciones que ellos otra vez han adulado rastreramente.

Heridos en su amor propio han vomitado toda la bilis sacristanesca con ese odio reconcentrado, con esa venenosa intención propia de estos locos de la reacción, que en tales circunstancias, cuando son rechazados de todos, tienen una virtud, olvidan el más feo de sus vicios, dejan de ser hipócritas.”⁵⁴¹

En otro artículo, el autor ataca abiertamente al partido neocatólico por las elecciones de 1865 en que Nocedal llegó al Parlamento:

“El partido neo es socarrón, solapado, hipócrita, amigo de las tinieblas, amigo de los rincones, sus diputados niegan el principio del partido, que es la guerra sorda, que dirige armas contra la conciencia, que se aprovecha de las sombrías dudas del alma, del terror, del arrepentimiento para urdir sus tramas arteras.”⁵⁴²

Los artículos políticos de Galdós no se limitan en aquella fase a criticar a los Neos, sino también atacan a varios acontecimientos políticos que dejan en el joven huellas indelebles. Como hemos visto en sus *Memorias de un desmemoriado*, el novelista en algunos artículos de esta época registró algunas acciones políticas de la época como la manifestación estudiantil de la noche de San Daniel en que abucheaban al ministro González Bravo y exigían la reposición en su cátedra de don Emilio Castelar o el atentado contra el ministro de gobierno Luis González Bravo.⁵⁴³

No intentamos detenernos a pasar revista a todos los ensayos políticos que escribió el autor canario, ya que son muchos, sino que queremos aclarar el pensamiento político de él. Así, Galdós compara entre dos ideologías políticas diferentes —“la vida galvánica y el calor ficticio que anima las congregaciones moderada y vicalvarista con la vida y el calor naturales de las reuniones de progresistas y demócratas”— y no deja de mostrar su

⁵⁴⁰ Demetrio Estébanez Calderón, “Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria”, en *Anales galdosianos*, cit., p. 10.

⁵⁴¹ William H. Shoemaker, *Los artículos de Galdós en «La Nación» 1865-1866, 1868*, cit., p. 90.

⁵⁴² *Ibidem.*, p. 239.

⁵⁴³ *Ibidem.*, pp. 56 y 70.

simpatía e interés por “las reuniones de progresistas y demócratas”, elogiando “la manera franca y generosa con que éstos abren sus puertas a todos, sin distinción de jerarquías sociales ni de significaciones políticas.” En esto Galdós exalta el pensamiento liberal y progresista frente al tradicionalismo y el integrista conservador. Así, dice:

“lo sistemático tiene que caer al golpe de lo dictado por la razón y las necesidades de la época; que todo lo envejecido tiene que dejar el puesto a todo lo que recibe del sentimiento unánime y de las investigaciones de las ciencias sociales una existencia pensadora y activa.”⁵⁴⁴

Galdós era partidario de la Revolución de 1868 que derrocó a Isabel II. Por aquellos años el liberalismo, en el sentido más amplio del término, representaba la única línea de conducta de Galdós. Este sentimiento liberal chocaba con otras posturas que él consideraba intransigentes como las ideas federales, republicanas, socialistas, el caciquismo o el carlismo. Por eso, estas corrientes fueron denostadas varias veces por la pluma de Galdós.⁵⁴⁵ En los años ochenta destaca su compromiso con la actividad política, ya que de 1886 a 1890 fue diputado por el Partido de Sagasta, aunque nunca pronunció un discurso, como él mismo lo declara hablando de su vida parlamentaria:

“Asistía yo puntualmente al Congreso sin despegar los labios. Oía, sí, con profunda atención cuanto allí se hablaba. De los debates no me ocupo, pues todo eso ha perdido interés en el vago curso de los tiempos.”⁵⁴⁶

Jacques Beyrie, en este sentido, subraya que cuando Sagasta constituyó el Partido Liberal Fusionista (1880), conocido como Partido Liberal, que accedió por vez primera al poder en 1881, “Galdós fue elegido diputado del partido gracias a lo que había escrito en la prensa durante los años de la Gloriosa,”⁵⁴⁷ lo que afirma que el partido liberal eligió a Galdós como diputado por sus ideas manifestadas en sus obras y que su carácter callado en los debates no fue por ignorancia o desinterés político. Con respecto al tema político, Clarín afirma la adhesión de Galdós al pensamiento liberal en esta etapa diciendo:

⁵⁴⁴ *Ibidem.*, pp. 207-208.

⁵⁴⁵ Alfonso Armas Ayala, “Galdós y la política”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, p. 475.

⁵⁴⁶ Benito Pérez Galdós, “Memorias de un desmemoriado”, en *Memorias de un desmemoriado. Crónica de Madrid*, cit., p. 43.

⁵⁴⁷ Jacques Beyrie, “A propósito del naturalismo: problemas de terminología y de perspectiva literaria en la segunda mitad del siglo XIX”, en: Ivan Lissorgues (Ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* (Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987), Anthropos, Barcelona, 1988, p. 39.

“Del fin político no hay que hablar; ya que he dicho que es Galdós diputado por Puerto Rico, y sigue la política liberal monárquica.”⁵⁴⁸

La elección de Galdós como diputado por Puerto Rico parece, como afirma Armas Ayala, un “tema de gran preocupación ministerial,” ya que, de hecho, “Galdós ganó su acta de Diputado, casi por los pelos. Según refiere Muñoz en otra carta, la llegada de la recomendación del Gobernador bastó para suprimir toda posibilidad de los otros candidatos. Recomendación que le llegó a este último desde Madrid, precisamente desde el propio Ministerio de Ultramar. Una carta de Francisco Cañamaque, del 13 de abril del 86, le confirma a Galdós que «Ferrerías y él mismo se constituyeron en fiador «del futuro Diputado».”⁵⁴⁹

Pero, según Verónica Dean-Thacker, “el interés de Galdós en la política española, especialmente entre 1907 y 1914, se manifiesta por primera vez de una manera concreta en su drama anticlerical *Electra* (1901).”⁵⁵⁰ La escritura de esta novela a principios del siglo XX puede reflejar el sentimiento político de Galdós en estos años. Así, según Armas Ayala, después del estreno de *Electra* (1901), Galdós se siente: “prendido, sacudido por la política. Son los años en que el republicanismo galdosiano se muestra más fervoroso. Son los años en que los manifiestos, los escritos, la presencia política de Galdós es cada vez más continuada.”⁵⁵¹ Galdós cambia de partido político por la división interior del partido liberal y la rivalidad entre sus líderes, puesto que “en 1906 el partido liberal del cual Galdós era miembro por entonces, estaba dividido entre dos políticos rivales, Canalejas y Moret, quienes competían por el poder. Por su constante rivalidad y su falta de habilidad para promulgar una legislación anticlerical, Galdós abandonó el partido liberal.”⁵⁵² El republicanismo de Galdós se fragua hacia los años 1905-1906. Armas Ayala pone de relieve los factores que hacia 1906 mueven a Galdós a adoptar el republicanismo como corriente política: “el carácter absolutista que el joven Rey pretendía imprimir a los gobiernos constitucionales. La amistad con Rodrigo Soriano y con otros políticos republicanos fueron también factores que favorecieron este cambio ideológico de Galdós.”⁵⁵³ Así, en una carta del 6 de abril de 1907 dirigida a

⁵⁴⁸ Leopoldo Alas Clarín, *Galdós novelista*, cit., p. 25.

⁵⁴⁹ Alfonso Armas Ayala, “Galdós diputado por Puerto Rico”, en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980, p. 106.

⁵⁵⁰ Verónica P. Dean-Thacker, *Galdós político*, cit., p. 27.

⁵⁵¹ Alfonso Armas Ayala, “Galdós y la política”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, cit., p. 475.

⁵⁵² Verónica P. Dean-Thacker, *Galdós político*, cit., p. 27.

⁵⁵³ Alfonso Armas Ayala, “Galdós y la política”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, cit., p. 483.

Alfredo Vicenti, director del periódico republicano, *El Liberal*, Galdós declara su adhesión al partido Republicano diciendo:

“He pasado del recogimiento del taller al libre ambiente de la plaza pública, no por gusto de la ociosidad, sino por todo lo contrario. Abandono los caminos llanos y me lanzo a la cuesta penosa, movido de un sentimiento que en nuestra edad miserable y femenil es considerado como ridícula antigualla, el patriotismo.”⁵⁵⁴

En las filas republicanas, Galdós fue elegido dos veces por Madrid: en 1907 y en 1910. Galdós tuvo la oportunidad de realizar el sueño de su vida, el de “unir a todos una labor común. La oposición antimonárquica estaba dividida y él consiguió unir todos los partidos republicanos, incluso a los socialistas. Galdós fue el jefe de la conjunción republicano-socialista.”⁵⁵⁵ Este sueño del que nos está hablando Elizalde se trata de la coalición de los partidos de España por el bien común de ésta. Pues la realización de dicho sueño fue cuando “Galdós había publicado el manifiesto anti-Maura (28 de agosto de 1909), la conjunción de republicanos y socialista se había reforzado, los progresistas y liberales se agrupaban (sic) junto a ellos; y hasta los radicales de Soriano y los federales entraban en la coalición.” Por eso, Galdós, en 1909 con Pablo Iglesias, fue el jefe titular de la Conjunción republicano-socialista.⁵⁵⁶

Antes de entrar en las filas del socialismo, Galdós no tenía idea de lo que se trataba esta ideología política. Se preguntaba por muchas posturas de los adeptos de esta tendencia, “sobre todo, la actitud intransigente frente a los republicanos y a los demócratas.”⁵⁵⁷ De todas formas, entra activamente en la política al formarse la Unión Republicano-Socialista. El año 1910 fue el de la presentación de la conjunción republicano-socialista. Galdós presentó varios textos que fueron leídos en distintos actos de propaganda electoral en casi toda España. Armas Ayala concluye las ideas principales del programa electoral que expone Galdós en: “desarraigar el impuesto de consumo; poner «cotos a las aventuras belicosas; libertad confesional; restablecer el predominio de la potestad civil; «trazar una frontera entre el sagrado de las creencias y la profanidad del Estado»; recabar la neutralidad de la enseñanza la secularización de los actos.”⁵⁵⁸ También la correspondencia epistolar entre Gumersindo Azcárate y

⁵⁵⁴ Citado por: Alfonso Armas Ayala, “Galdós y la política”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, cit., p. 483.

⁵⁵⁵ Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, cit., p. 14.

⁵⁵⁶ Alfonso Armas Ayala, “Galdós y la política”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, cit., p. 486.

⁵⁵⁷ *Ibidem.*, p. 476.

⁵⁵⁸ Citado por: Alfonso Armas Ayala, “Galdós y la política”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, cit., p. 485.

Galdós refleja el pensamiento político del novelista en esta etapa. Y nosotros pensamos que si Galdós tenía relación con Azcárate en esta fase de su vida, entonces se influenció por él y por sus ideas, especialmente cuando sabemos que “Azcárate fue presidente de la Institución Libre de Enseñanza y del Instituto de Reforma Sociales. Preocupado por la cuestión social, por la educación, por el problema religioso, Azcárate catedrático de Derecho Político, fue uno de los españoles que más hizo a favor de la reforma social en España.”⁵⁵⁹ Son los mismos ideales políticos y sociales en que pensaba el Galdós político a lo largo de su vida.

Galdós siguió republicano independiente hasta 1913 cuando se adhirió a los Reformistas. Sus actividades políticas de mayor trascendencia comenzaron en 1908. Pero a partir de mayo de este mismo año se leyeron varias cartas galdosianas en las que se ve evidentemente su actividad política, iniciando una campaña contra la ley así como la tradición clerical en la moralidad y la educación españolas. Durante la guerra con Marruecos publica su manifiesto dirigido “Al pueblo español” que fue considerado como un “ataque en contra de la política maurista de la guerra con Marruecos.”⁵⁶⁰

Si comparamos la participación de Ḥaqqī con la de Galdós en la etapa inicial de su vida, no encontramos coincidencias referente a lo político. O sea, los artículos del escritor egipcio se limitan a tratar cuadros de la vida egipcia sumergida en los problemas de la época sin poder criticar al gobierno. Solamente encontramos una declaración que hizo Ḥaqqī al respecto: “cuando me matriculé en la facultad de Derecho, estaba imbuido de las ideas y principios del Partido Nacional.”⁵⁶¹ Esta declaración nos sirve para conocer los ideales políticos del joven Ḥaqqī en esta época de su vida. Cabe mencionar que él estuvo obsesionado con los principios de un Partido que él mismo va a criticar sus defectos años más tarde, cuando ve que el gobierno de la Revolución utiliza los medios de represión política para llegar a sus objetivos. A pesar de esta declaración haqqiana, además de lo que ha dicho sobre el seguimiento de los discursos políticos que impartían los líderes de otros partidos como Sa‘d Zaghlūl, el líder del partido de al-Wafd, Ḥaqqī confiesa a su hija y a su discípulo, Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, que él fue “un hombre que no tengo ninguna relación con partidos, política o cualquier cosa de esto.”⁵⁶² Pero podemos reconciliar entre estas dos opiniones con dos palabras muy simples: interés y actividad. Pues Ḥaqqī en esta etapa tenía mucho interés por la

⁵⁵⁹ Alfonso Armas Ayala, “Galdós y la política”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, cit., p. 485.

⁵⁶⁰ Verónica P. Dean-Thacker, *Galdós político*, cit., p. 28.

⁵⁶¹ Yaḥyā Ḥaqqī, “Aṣṣyān ‘udw muntasib. Sīra ḍātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 32.

⁵⁶² Nuha Yaḥyā Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Yaḥyā Ḥaqqī: ḍikrayāt maṭwiyya*, cit., p. 143.

situación política tanto a nivel local como a nivel internacional, pero su actividad política, participación o pertenencia a partidos era casi nula.

Según ʿĀbīr ‘Aṣṣūr, Yaḥyà Ḥaqqī era uno de la generación de los grandes liberales, que aportaron a la formación intelectual e ideológica de la época. Los componentes de esta generación, como Ṭaha Ḥusayn, Al-‘Aqqād y Al-Maznī, pertenecían a la Revolución de 1919, lo que significa que son mayores que Ḥaqqī casi dieciséis años. Sin embargo, Ḥaqqī fue influido por ellos espiritual e ideológicamente. Además fue influido por los principios de la Revolución de 1919 que estos pioneros han pronosticado.⁵⁶³

Ḥaqqī empezó su vida laboral trabajando en el cuerpo diplomático y teniendo relación con el poder. En sus *Memorias* nos pone al descubierto que su trayectoria diplomática empezó en el consulado egipcio en Yedda y, desde entonces, inició su relación con el poder. Pues el rey Fu’ād (1868-1936), que gobernó Egipto entre 1917-1936, declaró que el Ministerio de Asuntos Exteriores debe ser bajo su directa autoridad, por lo que cualquier diplomático no puede viajar o regresar de su viaje sin encontrarse con el rey. Por ello, Ḥaqqī se encontró con el rey Fu’ād, antes de su viaje a Yedda. También se le brindó la oportunidad encontrarse otra vez con el rey Fārūq Al-Awal (1920-1965), que gobernó Egipto entre 1937 y 1952, cuando Ḥaqqī iba a trasladarse a Roma. Después de la revolución de 1952, Ḥaqqī se relacionó con los gobernantes de la República, Muḥammad Naḥīb, ʿĀmāl ‘Abdel-Nāṣir y Anwar Al-Sadāt. ‘Abdel-Nāṣir asistió el estreno de la obra de Ḥaqqī, *Ya-līl ya-‘īn*, en el teatro de la Ópera y elogió el éxito de la obra. Se encontró con Ḥaqqī otra vez en el Palacio de ‘Abdīn cuando Ḥaqqī era director de la Dirección General de las Bellas Artes. En aquel tiempo, Josep Broz, conocido con el nombre de Tito, (1892-1980) intentó visitar Egipto. Por ello, le pidió a Ḥaqqī, como director de la Dirección General de las Bellas Artes, que trajera un grupo de bailarinas de la Calle de al-Haram para que los huéspedes se disfrutaran de una velada musical y bailarina después de la cena. Pero Ḥaqqī rechazó la idea y propuso traer una banda que toca la música oriental. Y, así, Ḥaqqī fue el primero en introducir las artes populares en el palacio.⁵⁶⁴

⁵⁶³ ʿĀbīr ‘Aṣṣūr, en el artículo de: Hamdī ‘Abdīn, “Kuttāb wa-mufakkirūn miṣriyyūn wa-aḡānīb yantaqidūn taḡahul Yaḥyà Ḥaqqī wa-ibḏā’ātuh” (Escritores y pensadores, egipcios y extranjeros, critican el hecho de ignorar a Yaḥyà Ḥaqqī y sus creaciones), en *Al-Šarq al-awsaṭ*, 17 enero de 2005, núm. 9547, citado en <http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=277748&issueno=9547> (último acceso 11/03/2010).

⁵⁶⁴ Nuha Yaḥyà Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Yaḥyà Ḥaqqī: ḏikrayāt maṭwiyya*, cit., pp. 21-24 y 197-199.

Como ya hemos señalado, Yaḥyà Ḥaqqī pasó la mayor parte de su vida como funcionario en el cuerpo diplomático: Yedda, Turquía, Italia, Libia, Francia. Esta posición le ha alejado siempre de la rigidez del trabajo gubernamental. Asimismo, le ha alejado de la directa sumisión al poder de la dirección en Egipto. Todo esto le permitió el continuo traslado entre las capitales y las distintas escuelas culturales y artísticas. A pesar de su trabajo fuera de Egipto, Ḥaqqī siempre fue vinculado a lo que estaba pasando en Egipto. Seguía sus noticias, se alegraba por sus alegrías y se afligía por sus sufrimientos. Cuando el Gobierno de la Revolución reconoció el derecho de Sudán la libre determinación y la independencia, envió un telegrama felicitando al Gobierno egipcio por haber tomado esta decisión. Ḥaqqī opina que ésta fue una de las medidas correctas adoptadas por el Gobierno, ya que no es razonable buscar la independencia para sí y la niega a los demás.⁵⁶⁵

Aunque trabajaba en el cuerpo diplomático y tenía relaciones directas con algunos miembros del Gobierno, Ḥaqqī no le gustaba callarse ante el ejercicio de injusticias o las restricciones que el Gobierno impuso. Así, ataca al Gobierno de la Revolución por la censura que ha implantado en todas partes. Pues uno de los fundamentos del Gobierno de Nāṣir es asignar algunos miembros del Consejo del Mando de la Revolución a vigilar una región concreta. Asimismo, de las cosas extrañas y no aceptadas por Ḥaqqī es la censura impuesta en las embajadas a través de implantar en ellas agentes secretos para comunicarse con el Consejo del Mando de la Revolución.⁵⁶⁶

Hemos mencionado que Ḥaqqī, cuando quiso casarse con Marie Jeanne Jehout, pidió voluntariamente al Gobierno egipcio que le trasladara a otro puesto fuera del cuerpo diplomático y, por ello, se instaló en Egipto trabajando algún tiempo en el Ministerio de Comercio. Y cuando se creó la Dirección General de las Bellas Artes — dependiente del Ministerio de Orientación Nacional— trabajó como director de ésta. Por entonces llega a oídos del presidente Nāṣir que Yaḥyà Ḥaqqī ha hecho algunas críticas al régimen. Por eso, el líder decide apartarlo del Ministerio de cultura y nombrarlo consejero técnico de la Biblioteca Nacional.⁵⁶⁷ En su entrevista con Fu’ād Dawāra, Yaḥyà Ḥaqqī presenta una prueba de la que podemos deducir la veracidad de que Ḥaqqī no estaba contento de la política de Nāṣir, cuyas injusticias alcanzaron los derechos de mucha gente. Ḥaqqī dice: “Afortunadamente, en el período de Al-Sadāt sucedieron

⁵⁶⁵ Ibidem., p. 181.

⁵⁶⁶ Ibidem., p. 209.

⁵⁶⁷ Braulio Justel Calabozo, introducción a: Yaḥyà Ḥaqqī, *La lámpara de Umm Hāšim*, cit., p. 18.

grandes correcciones en la política egipcia. [...] Entre las modificaciones más importantes que tuvieron lugar es el progreso alcanzado en la prohibición de la tortura y la agresión contra las libertades, así como en el predominio de la ley.”⁵⁶⁸ Una cita de la cual se puede deducir que Ḥaqqī fue en contra de varios fundamentos del Gobierno de Nāṣir, pero no se atrevía a atacarlo francamente por la censura que éste implantó en todas partes. En mayo de 1991 —un año y siete meses antes de su muerte— el novelista egipcio habla muy abiertamente de las injusticias que cometió Nāṣir:

“Sin embargo, cuando se trata de la democracia, la gratitud a Nāṣir es bastante menos de todo corazón. Nunca puedo perdonar a Nāṣir por el inicio del período posterior a la revolución, ahorcando a los obreros en Kafr al-Dawār. Tampoco puedo perdonarle el ahorcamiento de Sayyid Qoṭb [el líder de la Hermandad Musulmana, que fue el primer crítico que escribió sobre *Qindīl Umm Hāšim*, de Yaḥyā Ḥaqqī], ni el encarcelamiento de los regímenes de izquierda en los campos de concentración... todo esto era imperdonable. Egipto, gracias a la revolución de 1919, poseyó el elemento democrático de su historia, pero este aspecto de la vida política fue estrangulado por Nāṣir. Esto —supongo— es el problema de todas las dictaduras militares.”⁵⁶⁹

Debido a la importancia, tanto en España como en Egipto, de la situación política y su formación de una de las más importantes partes que influyen en la realidad, Pérez Galdós y Yaḥyā Ḥaqqī no dejaron de reflejar esta dimensión en sus obras literarias. Pero tenemos que reconocer, asimismo, que no existe el equilibrio al mostrar este aspecto en las obras de ambos escritores, ya que la cantidad de las obras galdosianas es mucho mayor. Tratamos de hablar de la representación de este aspecto en la obra de Pérez Galdós y de Yaḥyā Ḥaqqī en el capítulo dedicado a la representación de la realidad en el conjunto de sus obras.

En las líneas anteriores hemos intentado aproximarnos al pensamiento político de ambos novelistas con el fin de descubrir otra faceta en la personalidad de cada uno de ellos y ofrecer un justificante que comprueba que la dimensión política reflejada en sus respectivas obras no fue un capricho o fantasía, sino una reproducción fiel de una realidad inseparable de sus pensamientos.

En conclusión, a lo largo de esta sección hemos intentado hacer un panorama que pone de relieve varios rasgos en la personalidad literaria de ambos autores. La comparación en que hemos aproximado algunos aspectos vitales y formativos de la

⁵⁶⁸ Fu’ād Dawāra, *‘Ašrat udabā’ yataḥadaṭūn*, cit., pp. 169-170.

⁵⁶⁹ Mona Anis, “Thus spoke Yehia Haqqi” en *Al-Ahram Weekly*, 29 April- 5May 2004, Issue No. 688, located en: <http://weekly.ahram.org.eg/2004/688/bo7.htm> (último acceso 17/03/2010). Esta entrevista con el novelista fue en mayo 1991.

personalidad ideológica y literaria de ambos autores fue el punto de partida para mostrar varias convergencias y, asimismo, divergencias entre ambos. Desarrollando el trabajo, intentamos abordar intereses compartidos como su patente interés por tratar la historia de sus respectivas patrias y hemos notado, referente a este punto, las impresionantes convergencias como el paso de ambos países por experiencias parecidas y el interés de ambos autores por estas etapas. Se destacó la coincidencia del objetivo de ambos autores que residía en conocer el pasado para poder afrontar los desafíos del presente. También, Galdós y Ḥaqqī coinciden en su interés por la historia reciente porque ésta seguramente tiene relación con la realidad que vive el país en el presente. Ciertos problemas contemporáneos a ellos llamaron la atención de ambos escritores y, debido a su actitud comprometida con los problemas de la sociedad, no tardaron en tratarlos en sus respectivas obras. La influencia de estos problemas y la opinión de ambos autores en los mismos fueron el punto de partida para nosotros. Pues hemos tratado de explorar las ideologías que adoptan frente aspectos de la realidad como la religión y su influencia en la sociedad, la mujer y su papel y, por último, la política. En el capítulo primero de la siguiente sección intentaremos seguir reflexionando sobre las convergencias y divergencias en abordar estos problemas en sus respectivas obras bajo el título de representación de la realidad en el conjunto de sus obras.

SECCIÓN III

LA REALIDAD EN LAS OBRAS DE PÉREZ GALDÓS Y DE YAḤYÀ ḤAQQĪ: *NAZARÍN* Y *AL-BUSṬAYĪ* “EL CARTERO” COMO PROTOTIPOS

I- CAPÍTULO PRIMERO: REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD EN EL CONJUNTO DE SUS OBRAS.

II- CAPÍTULO SEGUNDO: *NAZARÍN* Y *AL-BUSṬAYĪ* DOS PROTOTIPOS COMPARADOS:

1- CONTENIDO:

1. DESCRIPCIÓN DE LA REALIDAD Y CRÍTICA SOCIAL EN *NAZARÍN* Y *AL-BUSṬAYĪ*.
2. AMBAS OBRAS ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN.

2- FORMA:

1. ESTRUCTURAS.
2. PERSONAJES.
3. DISCURSO.
4. ESCENARIOS Y ESPACIOS NOVELESCOS.

En la sección segunda de este trabajo, hemos tratado de explorar algunas facetas de la vida y la labor literarias de Pérez Galdós y de Yaḥyà Ḥaqqī. Estos intentos nos llevan consecuentemente a hablar de la representación de dicha realidad con todos sus componentes —histórico, político, social, etc.— en el conjunto de sus obras literarias, especificando como prototipo a *Nazarín* y *al-Buṣṭayī*, entre las que llevamos a cabo un análisis comparatístico, revelando la realidad representada en ellas y las estrategias utilizadas para reflejarla.

En el primer capítulo de esta sección, abordaremos el empeño de Galdós y de Ḥaqqī de representar literariamente la realidad vivida en el conjunto de sus obras, para dejar constancia de que el mayor interés de Pérez Galdós y de Yaḥyà Ḥaqqī residía en crear una obra literaria que expresara fidedignamente todo lo que tiene que ver con el pueblo, sus alegrías y tristezas, sus comodidades y sufrimientos, etc. Nos vemos obligados a hablar de la representación de la realidad en el conjunto de sus respectivas obras en un capítulo, aunque este rasgo necesita muchos trabajos para abordar el tema en cada obra por separado, con el fin de presentar un trabajo comparatístico cuyo objetivo es demostrar que toda la obra literaria de ambos autores pretende ofrecer una sola cosa: la representación de la realidad. El “conjunto” de la producción literaria de ambos autores es muy extenso, puesto que Galdós, de una parte, escribió en total unas 80 novelas, 24 obras de teatro y numerosos artículos, discursos, memorias y cuentos y, de otra parte, el “conjunto” de la producción literaria de Ḥaqqī comprende 28 volúmenes —entre novelas, novelas cortas, artículos y memorias—. Todo esto no puede ser tratado con el merecido interés en un capítulo de una tesis, sino que requiere varios estudios para abarcarlo en toda su extensión. Entonces, este capítulo se centra en presentar el enfoque realista que emana en el conjunto de la obra de ambos autores, apoyándonos, desde un punto de vista comparatístico, en algunas obras, en que la representación de la realidad se hace muy patente, pero esto no quiere decir, de ningún modo, que las otras obras tengan menos importancia en reproducir la realidad. La elección de dichas obras, tanto de Galdós como de Ḥaqqī, también será por las convergencias que hemos podido notar entre ellas.

En el segundo capítulo de la presente sección, nos centramos en analizar como prototipo dos obras, siguiendo en esto una metodología que no condiciona “las relaciones” ni la unidad del género para realizar un comparatismo entre dos literaturas; una metodología que aprovecha de varios movimientos literarios para que el análisis comparatístico comprenda todas las dimensiones de la obra artística. ¿Por qué

precisamente *Nazarín* y *al-Buṣṭayī*? En primer lugar, hemos elegido estas dos obras porque son, según lo que nos consta, de las menos estudiadas de la producción literaria de sus respectivos autores, aunque su importancia, tanto literaria como extraliteraria, es enorme. En segundo lugar, la política de la representación de dicha realidad en ambas obras ha sido, en gran medida, parecida, lo que nos animó a elegir ambas como prototipo.

I- CAPÍTULO PRIMERO: REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD EN EL CONJUNTO DE SUS OBRAS:

En el presente capítulo intentaremos ofrecer una visión global, cuyo objetivo es mostrar que tanto Galdós como Ḥaqqī han reproducido magistralmente la realidad de sus respectivas sociedades a lo largo de sus obras. Como nos hemos ocupado, en las páginas anteriores, de hablar del interés de ambas figuras por cuestiones tanto históricas como contemporáneas —lo que significa la representación de la realidad en su doble vertiente—, la parte actual sirve como una continuación y aclaración de algunos matices que no hemos podido resaltar en la parte anterior.

La hipótesis que trataremos de demostrar en las siguientes páginas es que el conjunto de las obras de Pérez Galdós, así como el de las de Yahyà Ḥaqqī, nos ofrecen una reproducción fidedigna de la realidad y exponen las condiciones políticas, sociales, históricas, etc. de sus respectivos países.

Representar la realidad y explorar los problemas de toda índole que sufren, tanto la sociedad española como la sociedad egipcia, fue el objetivo principal que preocupaba a Galdós y a Ḥaqqī. Este objetivo, el de hacer sus obras relacionadas con la sociedad circundante, ha contribuido a resaltarlas debido a la importancia de todo lo que tiene que ver con nuestra realidad. A este respecto, Arnold Hauser afirma que: “las grandes obras de arte renuncian al ilusionismo engañoso de un mundo estético cerrado sobre sí mismo. Están en relación directa con los problemas vitales de su tiempo y buscan siempre una respuesta a estas preguntas: ¿cómo se puede hallar un sentido a la vida humana? ¿Cómo podemos participar nosotros en este sentido?”¹ El autor no puede vivir encerrado en su torre de marfil, ajeno de los problemas de la realidad circundante. Por esta razón, nos parecen interesantes las palabras que María Teresa Zubiaurre ha presentado sobre la necesidad de la verosimilitud de la literatura y el arte:

“La literatura y el arte han de ser verdaderos y garantizar la fidedigna reproducción del mundo real. Para ello, el escritor y el artista han de contemplar con objetividad desapasionada, afán analístico y exactitud científica la realidad contemporánea, la sociedad y sus costumbres.”²

En este contexto, procuramos explorar la actitud de Pérez Galdós y de Yahyà Ḥaqqī frente a los postulados que la crítica ha puesto referente a la pintura de la realidad.

¹ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, vol. III, 17.^a edición, Guadarrama, Barcelona, 1982, p. 29.

² María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas perspectivas*, cit., p. 76.

Galdós, en este sentido, “no es más que un escritor dedicado día tras día durante cincuenta años (desde 1867, en que empieza a escribir, hasta su muerte en 1920) a observar la realidad española y llevar el fruto de sus observaciones a su novelística.”³ La representación mimética de la realidad en la obra de Pérez Galdós estuvo de acuerdo con la corriente del “realismo moderno, que desde entonces ha venido desplegándose en formas cada vez más ricas, en concordancia con la realidad continuamente cambiante y expresiva de nuestras vidas.”⁴ Es muy significativo lo que dijo Germán Gullón con respecto a la manera de Galdós de retratar la realidad de la España decimonónica:

“En realidad, jamás hemos tenido un mejor retratista de nuestra sociedad, que no buscó presentarnos mejor o peor de lo que somos, simplemente quería que nos mirásemos en un espejo bien azogado.”⁵

Esta opinión de Germán Gullón coincide con la de José F. Montesinos, que escribió unas palabras muy dignas de mencionar aquí: “Este realismo es fidelidad a los rasgos del modelo, que en nada embellecen ni retocan; es un cierto grafismo de expresión, no de desconocido de los clásicos españoles.”⁶ Si recordamos las palabras del propio Galdós acerca de la necesidad de que el novelista sea un observador de todo lo que le rodea en la realidad y reflejarlo en la obra como si fuera ésta una imagen de la vida, veremos hasta qué punto ha seguido el autor canario los postulados que él mismo ha puesto para sí como novelista. Galdós ha escrito, a este respecto, que la novela debe ser una “imagen de la vida”, una imagen reflejada en un espejo como el de Stendhal para que aparezca en él todo lo malo y lo bueno. Por eso, Galdós ha insistido en la necesidad de reproducir en ella: “los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea y el lenguaje que es la marca de la raza, y las viviendas que son el signo de la familia, y la vestidura que diseña los últimos trazos extremos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción.”⁷

Fijándonos en las palabras que dijo Pedro Martínez Montávez, en *Siete cuentistas egipcios contemporáneos*, con respecto al realismo de Yaḥyà Ḥaqqī, también nos

³ Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, cit., p. 15.

⁴ Erich Auerbach, *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura*, traducción de Villanueva y E. Ímaz, Fondo de cultura económica, 6ª edición, México, 1996, p. 522.

⁵ Germán Gullón, “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, cit., p. 11.

⁶ José Fernández Montesinos, *Pereda o la novela idilio*, Editorial Castalia, Madrid, 1969, p. 164.

⁷ Benito Pérez Galdós, “La sociedad presente como materia novelable”, en *Ensayos de crítica literaria*, cit., p. 220.

quedará muy evidente la convergencia que existe entre éste y el escritor canario en lo que se refiere a la reproducción de la realidad. Martínez Montávez ha dicho que la obra del novelista egipcio “queda transida de un mágico realismo poético como puede ocurrir, por ejemplo, en la novelística de Dickens —con quien a menudo se le ha comparado— o en la de nuestro Galdós.”⁸ Mencionando esta opinión de Martínez Montávez, conviene subrayar que éste fue uno de los primeros y de los muy pocos críticos que advirtieron la convergencia entre el autor español y el autor egipcio. Así, “en la obra de Ḥaqqī se aprecia la fiel representación de la realidad. Pues él retrata la escena tal como la vio y nos hace que la apreciemos como él mismo lo hizo. Todo esto viene en un lenguaje artístico escogido con mucho cuidado.”⁹ Asimismo, a Ḥaqqī en su representación de la realidad no le gusta seguir el ilusionismo engañoso de los mundos estéticos, sino que, todo lo contrario, pensaba que las acciones de la obra artística deben estar ligadas con la realidad y deben reflejar la vida tal como es, sin embellecimientos ni deformaciones. Por lo tanto, “Yaḥyà Ḥaqqī caza la acción” a través de su atenta observación y “la reproduce con su estilo en un lenguaje habitual, fuertemente conciso e influyente.”¹⁰ Para él, la obra artística tiene que ser reproducida de la tradición y la vida del pueblo sobre el que está escrita y, por lo tanto, el hecho de apoyarse en una idea o un tema fuera de este contexto debilita la obra artística y la desnuda de su valor.¹¹

“En todos mis escritos traté de defender a los egipcios, al campesino egipcio y al pueblo egipcio [...] pese a mis recorridos en el extranjero, no he escrito ninguna obra ambientada en Europa. A demás, dondequiera que estuviera, Roma, Turquía o en París, vivo con mis entrañas, mis nervios, mi sangre, mi carne en Egipto, en el campo egipcio y con los hijos y campesinos egipcios.”¹²

Fijándonos en las opiniones de la crítica, especialmente la de Pedro Martínez Montávez en la que menciona expresamente la semejanza entre el realismo de Pérez Galdós y el de Yaḥyà Ḥaqqī, nos resulta muy fácil comprobar que entre estos dos escritores existe una extraordinaria convergencia en la aplicación de su credo realista. Pues el punto de partida de ambos fue el mismo: observación rigurosa de la realidad, como vamos a ver. Además, la aplicación de su concepto del realismo siguió casi el mismo camino, en el sentido de que ambos consideraron la obra literaria como un espejo que debe reflejar todo.

⁸ Pedro Martínez Montávez, *Siete cuentistas egipcios contemporáneos*, cit., p. 25.

⁹ Muḥammad Al-Šādī, “Yaḥyà Ḥaqqī wa-Fulla Mišmiš Lūlu: al-‘amal al-‘awal”, en *Al-Hilāl*, cit., p. 85.

¹⁰ Bāsim ‘Abdel-Ḥamīd Hammūdi, “Kunāsāt al-dukkān”, en *Al-Madā*, núm. 623, 18 marzo de 2006, p. 1.

¹¹ Aḥmad ‘Abbās Šālih, “Yaḥyà Ḥaqqī wal-ŷīl al-ḡahabī” (Yaḥyà Ḥaqqī y la generación de oro), en *Mulajasāt abḥāt nadwat wŷūh Yaḥyà Ḥaqqī*, al-maŷlis al-a‘la lil-ṭaqafa, al-Qāhira, 2005, p. 19.

¹² Nuha Yaḥyà Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Yaḥyà Ḥaqqī: ḡikrayāt maṭwiyya*, cit., pp. 223-224.

Para reproducir algo en una obra artística, es importantísimo conocerlo y estudiarlo muy a fondo. En cuanto a Pérez Galdós y a Yaḥyà Ḥaqqī, ambos hicieron gran esfuerzo para llevar a cabo esta tarea. Un esfuerzo del que resulta la “convicción de que la misión del escritor es la detenida observación y recreación de la realidad y que la medida de su éxito es la equivalencia que consigue entre vida y arte,” como lo ha afirmado John Kronik con respecto a Galdós y Clarín.¹³ Utilizando las mismas palabras del autor de *Nazarín*, diremos que Galdós fue uno “de estos que corren tras de la información, como el galgo a los alcances de la liebre,”¹⁴ persiguiendo los datos y la materia de su obra literaria. Observa con mucha atención las calles, las casas, el comportamiento de la gente, sus formas de hablar, sus gustos, sus gritos, sus vestiduras, etc. para poder reproducir este entramado con un lenguaje artístico capaz de comunicar el mensaje del autor: revelar la realidad en que vive el pueblo y destacar las miniaturas que éste no ve. José Luis Mora García, hablando de la formación ideológica del escritor canario, deja constancia de que éste, después de sus lecturas a afamados escritores y filósofos ingleses, franceses, italianos y alemanes, se concentra en “observar la agitada vida madrileña de los años finales del reinado de Isabel II y en escuchar mucho en las tertulias y en las redacciones de los periódicos donde podía contrastar sus lecturas con la vida cotidiana. Así pues, las complejas relaciones entre historia y presente pero, no menos, la necesidad de articularlas, se conformaron pronto en la mente del joven escritor.”¹⁵ Esta observación de las agitaciones sociales madrileñas le hace a Galdós reproducir los aspectos de la sociedad en aquella época con fidelidad artística.

José Fernández Montesinos, en su “Galdós en busca de la novela”, declara el término de la etapa de la inverosimilitud en la literatura y pone de relieve la veracidad de Galdós a la hora de transmitir de la realidad los hechos de su obra:

“Se acabaron las situaciones inverosímiles y los «héroes inverosímiles». La novela está en las calles y en las casas de Madrid, en cada calle, en cada casa. Ahí hay que ir a ver. Pero esa novela es, a veces, como los microorganismos, que no son visibles sin iluminaciones y colorantes si el arte no la crea. El artista que es Galdós dará sentido a todo eso que se ve, que vemos todos sin notarlo. La iluminación, el colorante, son la creación artística, esa misteriosa entidad inasible que nos permite

¹³ John W. Kronik, “La retórica del realismo: Galdós y Clarín” en: Yvan Lissorgues (Ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* (Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987), cit., p. 48.

¹⁴ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, edición de Juan Varias, Akal, Madrid, 2001, p. 91.

¹⁵ José Luis Mora García, *Galdós (1843-1920)*, cit., p. 18.

decir, cuando leemos a Galdós: ¡qué verdad es todo esto! Y mil veces, en la vida real, nos hace decir: «He aquí un tipo de Galdós.»¹⁶

En varias ocasiones, hemos señalado la llegada del joven Galdós de las islas Canarias, “tímido y con aires provincianos, se siente más atraído por el color y el bullicio de las calles madrileñas, las discusiones y las tertulias en los salones recoletos del Ateneo, que por las aulas de universidad.”¹⁷ El interés por la observación de las calles madrileñas y sus gentes, la atmósfera en que vivía, el aliento de la época, la situación política, económica y social, todo esto hizo que el joven escritor guardara en su memoria los pormenores y detalles de su atractiva infanta: la sociedad española, para que sean vertidos, posteriormente, en las páginas de su obra literaria con la veracidad que nos hace llamarle el Galdós realista. Galdós se asoma a la realidad por su gran ventana, el Madrid de sus años juveniles. En palabras de José Fernández Montesinos, “en este observatorio de Madrid, tiene ante los ojos toda una sociedad que contempla; allí tiene una aristocracia moralmente depauperada, y que ha perdido el sentido de sí misma; una burguesía rampante, atractiva, repelente, siempre multiforme; y un pueblo que cambia rápidamente de faz, pero que permanece fiel a la antigua esencia, aunque carezca ya de aliños goyescos.”¹⁸ Según Joaquín Casladuero, “Galdós en su juventud madrileña, vive en un medio literario en que tanto el teatro como la novela encuentran su inspiración en la realidad social.”¹⁹

El empeño de reflejar la realidad de su tiempo le obliga, como dice el propio Galdós en su “Epílogo a la edición ilustrada de los *Episodios Nacionales*”, a “pedir datos a los olvidados anales de las costumbres y aun de los trajes [...] pedir también auxilio a la literatura anecdótica y personal, como Memorias y colecciones epistolares.” Asimismo, “la prensa periódica ha podido, en algún caso, prestar servicios al novelista, aunque en las épocas de régimen autoritario es difícil hallar en los papeles públicos un reflejo, ni aun siquiera pálido, de la vida común.” En este sentido, el autor destaca uno de los diarios que le han suministrado con datos valiosos para componer sus obras: “*El Diario de Avisos* [...] ha sido para mí de grande utilidad, por los infinitos datos de la vida ordinaria que atesora [...] en sus anuncios. En esta parte del periódico más antiguo de España he hallado una mina inagotable para sacar noticias del vestir, del comer, de

¹⁶ José Fernández Montesinos, “Galdós en busca de la novela”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 119.

¹⁷ Leopoldo Alas Clarín, *Galdós novelista*, cit., p. 15; Laureano Bonet, Introducción a: Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, cit., p. 14.

¹⁸ José Fernández Montesinos, “Galdós en busca de la novela”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 119; José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo I, cit., p. 35.

¹⁹ Joaquín Casladuero, *Vida y obra de Galdós*, cit., p. 181.

las pequeñas industrias, de las grandes tonterías, de los placeres y diversiones.” Pero ¿por qué precisamente este diario? Porque simplemente, como dice Galdós: “Todo lo que en esta obra es colorido, acento de época y dejo nacional, procede casi exclusivamente de los anuncios del Diario de Avisos.”²⁰

En este sentido, Samīr Al-Ḥalabī muestra el interés de Ḥaqqī por la atenta observación de la realidad de la vida egipcia y su transmisión a su obra literaria. Yaḥyà Ḥaqqī era una memoria viva de la realidad. Sus escritos han registrado el palpito de la vida egipcia y han reflejado los estilos y las tradiciones sociales. Asimismo, estaba muy obsesionado por criticar la realidad social de la nación.²¹ Yaḥyà Ḥaqqī no se limitó a criticar la sociedad, sino que su partidismo e inclinación hacia el valor de la libertad, en general, le hace atacar cualquier forma de injusticia social o política, sobre todo la crisis democrática en Egipto después de 1954.²² Tal como lo había sido Galdós, Ḥaqqī estaba obsesionado por el lugar en que viven sus personajes. Esta obsesión fue muy patente en la descripción de la plaza de al-Sayyida Zaynab en *Qindīl Umm Hāšim*. Asimismo, pudo perfeccionar la descripción del ambiente en el Alto Egipto debido a su estancia a lo largo de dos años allí, hecho que le hizo guardar los detalles de la vida y reflejarlos en las novelas cortas de su volumen *Dimā’ wa-ṭīn* y su autobiografía *Jallīha ‘alā Allah*.²³

Nāyī Naḥīb, en este sentido, afirma que Ḥaqqī introdujo el mundo de lo sensorial y los sentidos al lenguaje de la novela corta árabe y, por lo tanto, aportó a sobrepasar los estilos románticos.²⁴ Por ello, se aprecia la coincidencia entre la obra y las necesidades de la sociedad de su momento, o entre el espacio de la obra artística y el ambiente del cual ha sacado sus personajes.

²⁰ Benito Pérez Galdós, “Epílogo a la edición ilustrada de los *Episodios Nacionales*”, en *Ensayos de crítica literaria*, cit., pp. 181-182.

²¹ Samīr Al-Ḥalabī, “Yaḥyà Ḥaqqī... al-adīb wal-insān” (Yaḥyà Ḥaqqī... el literato y el hombre), en <http://www.syrianstory.com/y-haky.htm> (último acceso 29 de marzo de 2010).

²² Yābir ‘Aṣfūr, en el artículo de: Zaynab ‘Abdel-Mun‘im, “al-Unesco yaḥtafil bil-‘īd al-mi’wī li-Yaḥyà Ḥaqqī” (El Unesco celebra el aniversario de Yaḥyà Ḥaqqī), en *Elaph*, 13 enero de 2005, en <http://www.elaph.com/Reports/2005/1/33553.htm> (último acceso 11/03/2010).

²³ Muḥammad Ŷibrīl, en artículo de: Ḥamdī ‘Abdīn, “Yaḥyà Ḥaqqī... inhāz lilmuḥamašīn al-miṣriyīn ragma uṣūlih al-turkiyya” (Yaḥyà Ḥaqqī... se inclina a los marginados egipcios, a pesar de sus orígenes turcos” en *Al-Šarq al-awsaṭ*, núm. 8875, el lunes, 17 marzo de 2003, en: <http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=158215&issueno=8875> (último acceso en 30/03/2010).

²⁴ Nāyī Naḥīb, *Yaḥyà Ḥaqqī wa-ḥāl al-ḥanīn al-ḥaḍārī*, cit., p. 62.

En la vasta producción literaria de Pérez Galdós y de Yahyà Ḥaqqī la realidad es la protagonista cuyo papel es descubrir varias facetas de la sociedad. En el conjunto de sus respectivas obras, Galdós y Ḥaqqī trataron de presentar una imagen interesante, a la cual cada vez que nos acercamos, descubrimos nuevos detalles que no están inscritos ni siquiera en los libros de la historia. Así, Francisco Caudet opina que el conjunto de las novelas galdosianas constituye una especie de mosaico que presentaba una visión panorámica “de la historia política, económica y social de la España del siglo XIX.”²⁵ En la totalidad de la obra de Ḥaqqī, asimismo, palpita la vida egipcia de siglo XX, lo que hizo a Pedro Martínez Montávez decir que Ḥaqqī es un “realista... por el tema de la inspiración de sus obras y por el ambiente en que éstas se desarrollan, podríamos decir, más propiamente, popularista folklorista, no nacionalista solamente, sino nacional también.”²⁶

En lo que se refiere a la representación de la realidad, tanto Pérez Galdós como Yahyà Ḥaqqī mostraron su interés por los problemas sociales dedicando su mayor atención a sus respectivas patrias. Pérez Galdós nos muestra su preocupación por la sociedad española y sus problemas diciendo: “el gran defecto de la mayor parte de nuestros novelistas es el haber utilizado elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia.”²⁷ El descuido de la mayoría de los novelistas españoles respecto de la sociedad nacional, la falta de aparición del entramado de ideas, opiniones, sentimientos, entrecruzándose en el texto literario representan, según Galdós, el gran defecto de la novelística española. Era necesario comprometerse con los elementos que ofrece la sociedad española e interactuar con los mismos para que, a renglón seguido, sus obras palpiten con dichos elementos nacionales. Galdós leyó la literatura extranjera, encontrando aspectos ajenos y problemas concretos, que ciertamente influyeron en él de algún modo. Pero, cuando acudió a la escritura, se aprovechaba de dichas experiencias literarias para reflejar los aspectos de su propia sociedad con su aliento nacional. Así, en *Halma*, el autor dice, en boca de uno de sus personajes, don Manuel Flórez, cuando hablaban de las ideas anarquistas de Nazarín:

“Han dicho ustedes que es místico. Pues bien, ¿a qué traer de tan lejos lo que es nativo de casa, lo aquí tenemos en el terruño y en el aire y en el habla? Pues qué,

²⁵ Francisco Caudet, “La segunda manera de novelar”, en: Francisco Caudet, y José María Martínez Cachero, *Pérez Galdós y Clarín*, cit., p. 64.

²⁶ Pedro Martínez Montávez, *Siete cuentistas egipcios contemporáneos*, cit., p. 25.

²⁷ Benito Pérez Galdós, “Observaciones sobre la novela española contemporánea”, en *Ensayos de crítica literaria*, cit., p. 123.

señores, la abnegación, el amor de la pobreza, el desprecio de los valores materiales, la paciencia, el sacrificio, el anhelo de no ser nada, frutos naturales de esta tierra, como lo demuestran la historia y la literatura, que debéis conocer ¿han de ser traídos de países extranjeros?”²⁸

Paralelamente, Yaḥyà Ḥaqqī fue lector asiduo en literaturas extranjeras —árabe, rusa, francesa, inglesa, turca, etc. como ya hemos referido—, que formaron su personalidad literaria. A pesar de ello, cuando quería entregarse a la escritura “vivía con su ser, nervios, sangre y carne dentro de Egipto, en el campo egipcio y con los hijos y campesinos de Egipto.”²⁹ Pensaba en la sociedad egipcia, su gente, sus problemas, la reforma y sus métodos. Él mismo nos confiesa su anhelo y su insistencia de escribir sobre y para el pueblo egipcio:

“A lo largo de aquellos años, no dejé de pensar en mi país y en su gente. Añoraba continuamente aquellas multitudes enormes de desgraciados y pobres que vivían con lo mínimo el día a día.”³⁰

Resulta de lo que hemos mencionado hasta ahora la evidente convergencia entre ambos autores en lo que se refiere a su compromiso con el tratamiento artístico de los problemas sociales de sus países. Ambos autores a lo largo de sus trayectorias literarias no se han apartado de tratar la historia y los problemas patrióticos, que reflejan la cultura y la tradición de España y de Egipto respectivamente.

De modo general, queremos dejar constancia de que tanto Galdós como Ḥaqqī mostraron en el conjunto de su producción literaria su adhesión a las dos realidades que les tocaron vivir. Por ello, en la obra de Galdós, por una parte, y en la de Ḥaqqī, por otra, aparece la realidad de dos pueblos parecidos en varios aspectos de tradiciones y costumbres en un momento dado.

En el proceso de demostrar la intención de Galdós y de Ḥaqqī de representar la realidad en el conjunto de sus respectivas obras, proponemos abordar este conjunto resaltando el elemento realista que éstas contienen. Pues la misma clasificación que hizo el escritor canario para su obra nos revela un aliento realista que le obsesionaba. O sea, en el título dado a los *Episodios Nacionales*, las *Novelas españolas de primera época* o las *Novelas españolas contemporáneas* se aprecia la adhesión de estas obras a España en el pasado, reflejando los acontecimientos históricos de su patria, en la primera época

²⁸ Benito Pérez Galdós, *Halma*, Rueda J. M., 1ª edición, Madrid, 2001, pp. 75-76.

²⁹ Nuha Yaḥya Ḥaqqī e Ibrahīm ‘Abdel-‘Azīz, *Yaḥyà Ḥaqqī: ḍikrayāt maṭwiyya*, cit., p. 224.

³⁰ Yaḥyà Ḥaqqī, “Aššyān ‘udw muntasib. Sīra ḍātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 42.

de la trayectoria literaria galdosiana, hablando de los pueblos españoles dominados por ciertos problemas sociales o en la España contemporánea de su tiempo para poner al descubierto la realidad española, siguiendo la tendencia naturalista, al principio, y, más tarde, un realismo espiritualista. Cuando la crítica se ocupó de resaltar la obra galdosiana, la dividió desde una perspectiva temática, como lo hemos visto en la clasificación de Casladuero en la sección II, en cuya clasificación se aprecia las líneas generales de la temática galdosiana. En este sentido, mencionamos lo que dijo María Pilar Aparici Llanas, con respecto al realismo de Galdós en las distintas fases de su trayectoria literaria: “la crítica, en general, reconoce las distintas etapas de la novelística de Galdós, etapas que corresponden a un realismo más o menos objetivo.”³¹ Con respecto a Ḥaqqī, por otra parte, él mismo habló de dos etapas muy importantes por las cuales pasa el escritor egipcio y la Escuela Moderna en general. La primera consiste en la relación con las literaturas francesa e inglesa y su empeño realista. La segunda etapa reside en la tendencia espiritualista de los escritores rusos. Ḥaqqī estudió estas corrientes y las aplicó al ambiente egipcio, resaltando su espíritu caracterizador. La crítica, como hemos visto en la sección segunda, dividió su quehacer literario en diferentes etapas relacionadas con la vida personal y la realidad que vivió el escritor egipcio. Por todo ello, pretendemos en las líneas siguientes, ofrecer una visión general desde la cual se puede asomar a la realidad tanto española como egipcia a través de la obra literaria de dos escritores muy comprometidos con sus respectivas sociedades y sus problemas.

Si decimos el conjunto de la obra galdosiana, nos referimos también a los *Episodios Nacionales* porque su contenido es una parte de la realidad. Es la base del presente en que vive el autor y, por ello, quiso reflejar esta parte muy importante de la realidad. La diferencia de la realidad contada en los *Episodios Nacionales* y la realidad reproducida en la novela contemporánea de Galdós es que “mientras en ésta el lector se halla presente y de modo vicario participa en la fábula y conoce a los personajes en vivo, en el episodio, y especialmente en los de la primera serie, está situado en otro tiempo, en otra «historia».”³² Galdós y Ḥaqqī, en su gran proyecto de representar la realidad en su obra literaria, no trataron de escribir solamente sobre la realidad contemporánea, sino que empezaron a escribir obras que reflejan la realidad en su doble vertiente: el pasado y el presente. Por lo tanto, la crítica ha dicho con respecto al primero, “Galdós quiere abarcarlo todo. El hecho histórico conocido y el incidente ignorado, las acciones

³¹ María Pilar Aparici Llanas, *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*, Institución “Mila y Fontanals,” Instituto de Filología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1982, p. 12.

³² Ricardo Gullón, “Los *Episodios*: la primera serie”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 382.

militares y las intrigas políticas; hasta el cambio de modas y costumbres de la vida literaria, de cuanto contribuye a dar perfil y tono a una época.”³³ Yaḥyà Ḥaqqī también trataba de buscar el origen del presente, ofreciéndonos así varios cuadros en los que palpita la historia social, política y militar, así como las costumbres que ignoran mucha gente de la actualidad. De este modo, leyendo la obra del escritor egipcio se nos traza ante los ojos un perfil concreto de la época y un aliento que nos transmite consigo hacia el momento y el lugar del que habla el escritor. Ḥaqqī, tal como lo había hecho Galdós, quiso abarcarlo todo, tanto el pasado como el presente. La diferencia que se puede notar aquí es el interés que ha prestado la crítica. O sea, la crítica no ha abordado estos aspectos con el merecido interés en la obra de Yaḥyà Ḥaqqī, a diferencia de lo que ha pasado con la obra de Galdós, sobre la cual aparecieron muchos trabajos —libros o artículos— y que analizaron varias dimensiones en la misma.

En resumidas palabras, el tema de la obra de Galdós, así como de la obra de Ḥaqqī, fue simplemente la sociedad. No se limitaron a escribir en la historia para escapar de la realidad y el presente con sus problemas, sino que, por el contrario, su obra abarcó todo. Abordaron el pasado reciente para comprender mejor el presente, enfrentando y resolviendo cabalmente sus problemas. Si el interés de Galdós en las novelas históricas se dirigió hacia la historia de la España decimonónica buscando los comienzos de la España contemporánea, Ḥaqqī se ocupó de reflejar en sus artículos literarios algunos cuadros de la historia egipcia a comienzos del siglo XX.³⁴ José Luis Mora García, en este sentido, hablando del “Galdós, novelista de la historia” subraya que cuando “se trataba de saber la verdad de España lo primero era mirar hacia la historia y por ahí comenzó Galdós.”³⁵

En el marco de aclarar la representación de la realidad en los *Episodios Nacionales*, nos vemos obligados a mencionar lo que ha dicho Roger L. Utt con respecto al equilibrio que el novelista histórico debe tener en consideración a la hora de novelar hechos históricos. Roger L. Utt afirma:

“la novela histórica [...] una especie de entretenimiento documental cuyos elementos novelísticos verifican y coexisten explícitamente con sucesos y circunstancias históricamente verificables, o reconocidos inmediatamente como

³³ Ricardo López-Landy, *El mundo novelesco en la obra de Galdós*, cit., p. 14.

³⁴ Carlos Blanco Aguinaga, “Silencios y cambios de rumbo: sobre la determinación histórica de las ficciones de Galdós” en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit., p. 188; Sayyid ‘Iṣmāwī, “Yaḥyà Ḥaqqī wal-maskūt ‘anh fi al-qirā’a al-tārījiyya”, en *Mulajaṣāt abḥāt nadwat wîṭh Yaḥyà Ḥaqqī*, cit., p. 35.

³⁵ José Luis Mora García, *Galdós (1843-1920)*, cit., p. 29.

tales, fuera del texto. El novelista histórico, por lo tanto, procura establecer un equilibrio satisfactorio entre la dramatización de determinadas verdades preexistentes, públicamente conocidas (o intuitas), y la “historificación” de verdades simuladas, surgidas de su propia invención. El éxito de esta empresa defenderá, en gran parte, la habilidad con que el novelista consiga confundir estas distinciones fundamentales, borrando la evidencia de las ensambladuras de una y otra fuente. Si pierde el control de este equilibrio histórico-ficticio, el resultado será, por un lado, un conjunto de cuadros costumbristas, o por otro, una superación lírica o evasión fantástica de la Historia.”³⁶

No nos detenemos mucho ante los elementos de este equilibrio, a los que se ha referido Rogers Utt. Sólo queremos dejar constancia de que ambos elementos, de los que habla el crítico y que demuestran la habilidad del escritor de la novela histórica, se han mezclado en un mismo tejido de la obra galdosiana. Así, en su obra se complementan la materia histórica y la ficción para crear una obra de arte que refleja la historia de su país. O sea, la novela de Galdós en este proyecto está al servicio de la historia. Además, “la presencia de importantes sucesos históricos dentro de una obra de ficción le da una configuración especial. Las referencias externas siguen conservando su realidad fuera de la obra y esta realidad no puede dejar de influir en el lector.”³⁷

Ricardo Gullón asegura que, en la novelística galdosiana, lo histórico y lo ficticio están tejidos con la misma clase de fibra: “cambia el color no la calidad del hilo.” Así, los personajes históricos que aparecen en la novela de Galdós no son “extraídos de otro mundo e interpolados en el novelesco; no son incrustaciones en una taracea, sino partes vivas de un conjunto orgánico cuya creación presupone y postula su presencia.”³⁸ En los *Episodios Nacionales*, que cuentan la historia de España, “los personajes ficticios se mezclan con históricos y las escenas imaginarias con los hechos históricos.”³⁹ Estas afirmaciones de la crítica galdosiana indican la habilidad del autor en emparejar entre los criterios de representar la realidad en su proceso de contar la historia y los criterios de la obra novelística y su necesidad de la ficción.

Cuando empezó la guerra de la Independencia contra los franceses (1808-1814), Galdós todavía no había salido a la luz de este mundo. Por ello, pone a Gabriel Araceli como sustituto del propio autor. Un buen observador de las escenas de batallas que

³⁶ Roger L. Utt, “*Sic vos non bobis*: herencia historiográfica y coherencia estructural de *La batalla de los Arapiles*”, en: Peter A. Bly (ed.), *Galdós y la historia*, cit., p. 81.

³⁷ Geoffrey Ribbans, “¿Historia novelada o novela histórica? Las diversas estrategias en el tratamiento de la historia de las *Novelas contemporáneas* y los *Episodios Nacionales*”, en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit., p. 168.

³⁸ Ricardo Gullón, “La historia como materia novelable”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 404.

³⁹ Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, cit., p. 19.

suceden entre armada conjunta hispano-francesa contra la armada inglesa, ya que él mismo participaba en ellas. El Gabriel de catorce años, que aparece en *Trafalgar*, según Brian Dendle, “no sólo es un observador, medroso, valeroso, entusiasta, curioso e imaginativo, sino que también es un chico muy adicto a las meditaciones filosóficas.”⁴⁰ Así, habla el autor de su protagonista sugiriendo al lector las reflexiones filosóficas que hace el chico:

“No acabó aquella travesía sin hacer, conforme a mi costumbre, algunas reflexiones, que bien puedo aventurarme a llamar filosóficas. Alguien se reirá de un filósofo de catorce años; pero yo no me turbaré ante las burlas, y tendré el atrevimiento de escribir aquí mis reflexiones de entonces. Los niños también suelen pensar grandes cosas, y en aquella ocasión, ante aquel espectáculo, ¿qué cerebro, como el no fuera de un idiota, podría permanecer en calma?”⁴¹

Además de ser un observador ávido de las escenas de combate y un meditabundo filósofo que le gusta reflexionar sobre grandes cosas y, sobre todo “ante aquel espectáculo” en el que se muestra el heroísmo de los españoles, Gabriel participa activamente en el encuentro naval: “en el Santísima Trinidad ayuda a los asistentes a transportar a los heridos a la enfermería, a los carpinteros a taponar vías de agua, y a Marcial a disparar un cañón. [...] En el Santa Ana, aunque cansadísimo, Gabriel atiende a los heridos. Dos veces pierde el conocimiento en barcos que se van hundiendo (el Prince y el Rayo) [...] La actuación de Gabriel es ejemplar: pese al frío, al hambre, al insomnio, al miedo, lucha contra los enemigos de España y ayuda a sus compatriotas: no posee ningún rayo de cobardía, aparta la inexperiencia juvenil, de modo que su miedo existe sólo para ser vencido y nunca degenera a cobardía. Satisfecho de sí mismo, desprecia a la gente de leva por su falta de ánimo patriótico.”⁴²

Ricardo Gullón, en su artículo sobre “Los *Episodios*: primera serie”, señala el desarrollo del protagonista, Gabriel Araceli, desde *Trafalgar* hasta *La batalla de los Arapiles*. Este desarrollo no fue solamente físico, sino también experimental. O sea, la experiencia que adquiere Gabriel Araceli cada día a lo largo de nueve años de historia, que el autor refleja en los episodios de la primera serie, arraiga en el protagonista varios conceptos de la vida real y, por consiguiente, todo esto se verá reflejado magníficamente por Galdós:

⁴⁰ Brian J. Dendle, “Historia y ficción en *Trafalgar* y *El equipaje del rey José*”, en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit., p. 52.

⁴¹ Benito Pérez Galdós, *Trafalgar*, cit., p. 186.

⁴² Brian J. Dendle, “Historia y ficción en *Trafalgar* y *El equipaje del rey José*”, en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit., p. 51.

“En el tiempo relativamente breve de la novela: desde *Trafalgar* a *La batalla de los Arapiles*, el «héroe» individual pasa de jovenzuelo inexperto a hombre hábil u experimentado. Nunca se podrá decir con mejor verdad que el hombre es hijo de las circunstancias, pues ellas —la guerra y sus incidencias— engendran al nuevo Araceli que al final de la serie habla, al memorialista que escribe la historia recordando su vida, o los episodios novelescos de ella.”⁴³

El observador sustituto de Galdós en las novelas históricas refleja al lector la realidad que el autor quiso representar. Éste estudió muy a fondo los sucesos y hechos históricos, políticos, económicos y sociales en las fuentes de historia como si hubiera estado presente en las épocas sobre las cuales escribía. A renglón seguido, empezó a reproducir todo esto en cinco series llamadas los *Episodios Nacionales*, compuestas de cuarenta y seis novelas, además de otras cuyo trasfondo es histórico. El novelista utiliza en la primera serie la forma autobiográfica para contar los hechos históricos de principios de siglo. No fueron solamente acontecimientos bélicos o militares que el protagonista reflejaba, sino toda una vida: “la redención moral y social de un hombre, como si dijéramos la salvación moral de España.”⁴⁴ En esta primera serie, Galdós “resume la historia de España a partir de la batalla de Trafalgar en 1805, en la que España, entonces infeliz aliada de Francia, luchó contra Inglaterra, hasta la batalla de «Los Arapiles» en 1812, en que las fuerzas combinadas de España, Portugal e Inglaterra bajo el mando del duque Wellington se batieron victoriosamente contra las tropas napoleónicas en el combate más decisivo de la Guerra de la Independencia.”⁴⁵

Fernando Martínez Laínez nos ofrece el contenido de la primera serie diciendo: “son novelas cuyo argumento está interconectado (aunque pueden entenderse y leerse perfectamente por separado), y que abarcan el periodo comprendido desde el motín de Aranjuez y el 2 de mayo hasta la derrota napoleónica y el retorno desgraciado de Fernando VII a España.”⁴⁶

El periodo histórico que el autor novela en la segunda serie es mucho más largo que el de la primera serie. Son veinte años de historia, “los veinte años más agitados de un siglo agitadísimo.” Para reproducir la historia de dos décadas 1814-1834, el autor

⁴³ Ricardo Gullón, “Los *Episodios*: la primera serie”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit., p. 380.

⁴⁴ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, cit., p. 182.

⁴⁵ Emily Letemendía, “Galdós y los ingleses en la primera serie de los *Episodios Nacionales*”, en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit., p. 65.

⁴⁶ Fernando Martínez Laínez, “Prólogo” a: *Guerra de Independencia: tomo I, La Corte de Carlos IV, El 19 de marzo y el 2 de mayo, Bailén, Napoleón en Chamartín, Zaragoza*, Algaba ediciones, Madrid, 2008, p. 13.

estudió, según Montesinos, “los bruscos cambiazos de las dos décadas” y empezó a narrarlas a lo largo de sus diez volúmenes de la segunda serie. Para ello, se vio obligado a “multiplicar los cortes, sincopar el curso de la historia, sin que las inevitables soluciones de continuidad den al lector la impresión de un relato entrecortado.”⁴⁷ En esta serie vemos el escenario de “la historia civil de España desde la vuelta al trono de Fernando VII hasta su muerte.”⁴⁸

El tema fundamental de los episodios de esta segunda serie es “la escisión irremediable de España en dos mitades intratables.”⁴⁹ Cuando la Junta General decidió la cesión de la corona a favor de Napoleón y declaró “único y legítimo rey de la nación española a Fernando VII de Borbón,” empezó una nueva fase en la historia del país. Pues el reinado de Fernando VII se caracterizó por tres etapas diferentes. La primera etapa fue de carácter absolutista (1814-1820) y se caracterizaba por una depuración de afrancesados y liberales y por los intentos, fracasados la mayoría, de mejorar la situación económica y reformar la Hacienda. La segunda fue la etapa del Trienio Liberal o Constitucional (1820-1823), en la que se continuó la obra reformista iniciada en 1810: abolición de los privilegios de clase y de los mayorazgos, supresión de los señoríos y de la Inquisición, preparación del Código Penal y recuperación de la vigencia de la Constitución de 1812. La última etapa del reinado de Fernando VII tuvo de nuevo un signo claramente absolutista. Se suprimió otra vez la Constitución y se restablecieron todas las instituciones existentes en enero de 1820, salvo la Inquisición. Fueron años de represión política.⁵⁰ Galdós trató de representar esta historia política a lo largo de los diez episodios de su segunda serie, calificando el primero de ellos, *El equipaje del rey José*, como:

“El primer lance de este gran drama español, que todavía se está representando a tiros, es lo que me ha tocado referir en este, que más que libro, es el prefacio de un libro.”⁵¹

En este prólogo, una denominación que no agradó a Montesinos, que prefirió llamarlo “una especie de obertura, gran despliegue de temas abreviados que luego han de alcanzar pleno desarrollo”, el autor “enuncia el tema de la división de España: la Guerra de la Independencia se acaba y los españoles van a enzarzarse ahora unos con

⁴⁷ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo I, cit., p. 119.

⁴⁸ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, cit., p. 182.

⁴⁹ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo I, cit., p. 120.

⁵⁰ “Fernando VII.” Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.

⁵¹ Benito Pérez Galdós, *El equipaje del rey José*, cit., p. 146.

otros.”⁵² Así, el primer episodio sirvió como una introducción a los nueve seguidos en los que nos va a contar varios aspectos de la sociedad española de aquella época.

“Este es el prólogo. Los episodios que siguen, de muy diferente técnica, nos irán contando la historia de la primera reacción (*Memorias de un cortesano de 1815*), de la segunda etapa liberal (*La segunda casaca*, *El Grande Oriente*, *El 7 de julio*), de la intervención extranjera (*Los cien mil hijos de San Luis*), de la época calomardina, la «ominosa década» (*El terror de 1824*, *Un voluntario realista*, *Los Apostólicos*), del revuelto periodo que sigue a la muerte del rey (*Un faccioso más y unos frailes menos*).”⁵³

En resumen, “las dos primeras series de los episodios han permitido a Galdós explorar ampliamente el período clave que va desde el final del Antiguo Régimen hasta la primera guerra carlista,”⁵⁴ construyendo en ellas “un cuadro detallado de los acontecimientos y la atmósfera política y social que prevalecía en España en la primera mitad del siglo.”⁵⁵

Las novelas de la tercera serie reflejan los hechos históricos ocurridos desde el comienzo de la primera guerra civil hasta la boda de Isabel II. Son trece años de historia novelada, desde 1833 hasta 1846. Casaldueiro, en sus reflexiones sobre la tercera serie, nos proporciona que el autor daba “más importancia a la historia civil, hasta el punto de que varios volúmenes son casi totalmente novelescos.” El autor no quería representar solamente las batallas militares, sino el alma de una sociedad, representada en toda su realidad social, económica, política, militar, etc., por lo que reflejó hasta la historia de la cultura y los cambios de movimientos literarios en la sociedad. Aparecen las referencias en esta serie al “paso del clasicismo al romanticismo y del romanticismo al sentimentalismo realista,” hechos de importancia en la historia de la cultura, según Casaldueiro.⁵⁶ Así, en *Bodas reales*, Galdós señala que “los grandes cerebros del romanticismo habían dado de sí sus últimas flores; *D. Juan Tenorio*, que apareció en abril del 44, fue acogido como una obra tardía, que llegaba con dos años de retraso. Tres habían pasado desde la temprana muerte del gran Espronceda, y creyérse que había transcurrido un cuarto de siglo. Los innúmeros poetas que pasaban por sucesores del autor de *El Diablo mundo*, ya no maldecían desesperados la vida, ya no empleaban los acentos más roncocos del alma para expresar una murria que no sentían y una melancolía

⁵² José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo I, cit., p. 120.

⁵³ *Ibidem.*, p. 126.

⁵⁴ Carlos Blanco Aguinaga, “Silencios y cambios de rumbo: sobre la determinación histórica de las ficciones de Galdós”, en: Peter Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit., p. 191.

⁵⁵ Eamonn Rodgers, “Teoría literaria y filosofía de la historia en el primer Galdós”, en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit., p. 35.

⁵⁶ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, cit., p. 138.

negra que empezaba a ser de mal gusto.”⁵⁷ Si el autor menciona a los escritores representativos del romanticismo en aquel tiempo como el autor de *Don Juan Tenorio*, José Zorrilla (1817-1893), o al principal exponente del romanticismo en España, José de Espronceda (1808-1842), es porque está representando en su obra una realidad de la que no se puede escapar nada. Todos los aspectos de la sociedad, sean políticos, militares, culturales o de cualquier otra índole, tienen que aparecer en estas novelas que reproducen la realidad; mejor dicho, como decía Montesinos, “lo histórico y lo particular humano aparecen mucho más sabiamente combinados.”⁵⁸

Las obras de Galdós sirvieron en este caso como un simple espejo que refleja todo. Quien lo sujetaba tenía que ser imparcial para no reflejar las cosas que le gusten a él solamente. El autor de los *Episodios Nacionales* actuó, según las palabras de Joaquín Casaldueiro, de esta forma:

“Galdós cuenta los principales hechos de la guerra civil y al mismo tiempo los acontecimientos políticos que tienen lugar en los dos campos. Es completamente imparcial, en el sentido de que no trata de ocultar las virtudes y defectos de los hombres que están en los dos bandos, lo cual no quiere decir que sea neutral. Ni por un momento deja de mostrar sus ideas a favor de un régimen de libertad y democracia.”⁵⁹

También fueron registrados en esta serie varios cambios de la sociedad española de los años indicados anteriormente como “el enriquecimiento de una nueva clase social” gracias a la guerra civil o a la introducción de los ferrocarriles y la “transformación económico-social y la evolución ideológico-sentimental de estos años.”⁶⁰

A fin de cuentas, la segunda y la tercera serie de los *Episodios* presentan “la lucha política desde el reinado de Fernando VII hasta la boda de Isabel II.” Pero también esta lucha tenía sus orígenes en las novelas de la primera serie, ésta fue distinguida más por la guerra contra los invasores. En estas novelas “la forma va desde la narración autobiográfica hasta la epistolar, pasando por las memorias, diarios, narración indirecta, etc.” La actitud de Galdós para reproducir todos los aspectos de la sociedad le ha hecho pasar “de un asunto a otro como si estuviera trazando bocetos literarios en que

⁵⁷ Benito Pérez Galdós, *Bodas reales*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 82.

⁵⁸ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo III, Editorial Castalia, 2ª edición, Madrid, 1980, p. 18.

⁵⁹ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, cit., p. 139.

⁶⁰ *Ibidem.*, pp. 138-139.

considerara un número de temas desde diversos puntos de vista: psicológico, social, económico, sexual, religioso.”⁶¹

En la cuarta serie de los *Episodios Nacionales*, se verán reproducidos los acontecimientos de un largo periodo de la historia contemporánea de España. Pues son veinte años que van desde 1847 hasta 1868. Para estar más cerca de la veracidad artística el autor ha inventado varios personajes que tienen la palabra porque no era posible que un solo personaje la tuviera “hablando durante veinte años.”⁶² Como hace en muchas obras suyas, en las novelas de la cuarta serie el autor entreteje las acciones históricas con las ficticias. En palabras de Montesinos, Galdós “enlaza un acontecimiento real de cierto rango y una aventura ocurrida a personajes de ficción, sucesos coincidentes en un breve lapso de tiempo.”⁶³

Las acciones de la primera novela de la serie, *Las tormentas del 48*, comienzan el 13 de octubre de 1847 como nos indica el mismo autor:

“Antes que mi voluntad desmaye, que hartó sé cuán fácilmente baja de la clara firmeza a la vaguedad perezosa, agarro el primer pedazo de papel que a mano encuentro, tiro de pluma y escribo: «Hoy 13 de Octubre de 1847, tomo tierra en esta playa de Vinaroz, orilla del Mediterráneo, después de una angustiosa y larga travesía en la urca *Pepeta*, ¡mala peste para Neptuno y Eolo!, desde el puerto de Ostia, en los Estados del Papa...»”⁶⁴

La última novela de esta serie, *La de los tristes destinos*, refleja dos hechos muy importantes en la historia del siglo XIX español. En la sección segunda, nos hemos referido al primero de ellos. Se trata del fusilamiento de los sargentos del cuartel de San Gil en el 13 de junio de 1866, hecho que influyó profundamente en el joven Galdós. Así, vemos como se expone el acontecimiento en *La de los tristes destinos* como si estuviéramos escuchándolo otra vez de la boca del autor cuando lo mencionó en sus *Memorias de un desmemoriado*:

“Fue la noche del día en que fusilaron la primera tanda de sargentos... Mientras Juan Martín hablaba conmigo, iban pasando los pobres sargentos por el foro... pues aquello era como un teatro... El Empecinado me decía: «Tendremos que volver a pelear por la Libertad...». Los sargentos desfilaban de dos en dos, ensangrentados, pero vivos, los más callados como en misa, otros risueños y charloteando en voz baja... Ni el Empecinado les veía, ni ellos a él, o si le veían no hacían maldito caso...”

⁶¹ Ibídem., pp. 139-140.

⁶² José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo III, cit., p. 104.

⁶³ Ibídem., p. 105.

⁶⁴ Benito Pérez Galdós, *Las tormentas del 48*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p.7.

Yo estuve muy triste todo el día, y para distraerme me puse a leer el Descubrimiento de América.”⁶⁵

El segundo hecho fue el destronamiento y la partida de Isabel II a Pau, una ciudad al suroeste de Francia: “La Reina, después de abdicar, partirá inmediatamente para Francia, dejando al nuevo Rey en poder del Regente Espartero.”⁶⁶

El personaje de Isabel II se convierte en el eje fundamental de la trama narrativa de *La de los tristes destinos*, que, según Demetrio Estébanez Calderón, “es la historia novelada de una revolución en marcha.” En ella, “aunque, cuantitativamente, el relato de las relaciones amorosas de Ibero y Teresa prevalezca en el entramado de la obra y aunque la Reina únicamente aparece en escena en cinco de los treinta y ocho capítulos del Episodio [...], en realidad su nombre acapara la atención de los personajes del pueblo (Rafaela, Jumos, Ibero, Teresa, Polop, Confosio, etc.) de la burguesía y aristocracia (los Cordero, Beramendi, Villares de Tajo) y de políticos y militares (O’Donell, Ayala, Narváez, Prim).”⁶⁷

La quinta serie, como ya hemos referido, queda inconclusa, ya que sólo se compone de seis episodios, a diferencia de las cuatro series anteriores que se componen cada una de diez. Las acciones de estas seis novelas empiezan a finales de 1868 y terminan en 1874. “El tiempo histórico que cubre es mucho más breve que el de cualquiera de las otras: 1868-1874 propiamente, pues aunque *Cánovas* penetre más lejos en la Restauración y el final coincida con acaecimientos de hacia 1880, la secuencia es imprecisa y confusa.”⁶⁸ El contenido del primer episodio empieza a fines del 68, un principio considerado como una introducción a “historias particulares anotadas en la cuenta de los años 1869 y siguientes.”⁶⁹ Derrocada la reina Isabel II por la revolución de septiembre de 1868 y después de su viaje a Francia, como lo vemos en *La de los tristes destinos*, el autor de los *Episodios* plantea las discusiones políticas y la convocación del Gobierno a unas elecciones tras dicho destronamiento y marcha de la reina. Galdós trata de abordar estos acontecimientos relacionados con la cuarta serie en la quinta serie porque le faltó, según él mismo, “tiempo y espacio para referiros un

⁶⁵ Benito Pérez Galdós, *La de los tristes destinos*, Historia 16, Madrid, 1995, pp. 39-40.

⁶⁶ *Ibidem.*, p. 258.

⁶⁷ Demetrio Estébanez Calderón, “Isabel II, *La de los tristes destinos*”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, cit., p. 314.

⁶⁸ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo III, cit., p. 251.

⁶⁹ *Ibidem.*, p. 251.

suceso doloroso acaecido en la familia de Santiago Ibero.”⁷⁰ Después de la marcha de Isabel II a Pau:

“...esta discusión primaria pronto había de ramificarse en variedad de peloterías. Los republicanos despotricarían sobre si la República debía llevar penacho unitario, federal o mixto, y los monárquicos andarían a la greña por si encasquetaban la corona en esta o en la otra cabeza.”⁷¹

Sobre las elecciones celebradas después del destronamiento de la reina y la esperanza de que estas elecciones saquen a España de los escombros de la etapa anterior dice el autor:

“A principios de Diciembre, el Gobierno llamó a Cortes Constituyentes, fijando los días de las elecciones y de la apertura de la gran Asamblea en que se había de desescombrar a España, y enderezar lo caído, y poner mano en las nuevas construcciones planeadas por los revolucionarios. Y allí fue el correr los candidatos a sus casillas electorales, y el remover en ellas voluntades y opiniones, soltando la catarata de sus discursos. El ardor sectario en algunas localidades, la intriga y los amañes de amistad en otras, la tutela oficial en casi todas, iniciaron la campaña, tempestad ruidosa y fulgurante.”⁷²

Por eso, ha dicho la crítica sobre las dos primeras novelas de la quinta serie, *España sin rey* y *España trágica*, que, “en cuanto a su enfoque global, continúan la cuarta serie y tienen un narrador «omnisciente».”⁷³ Es oportuno también mencionar que *España sin rey* traza la situación de un país dividido por varias tendencias políticas. Pedro Ortiz-Armengol subraya que: “En *España sin rey* el escenario es la España de 1869 que está sin reina, y seriamente dividida. Hoy monarquismo, pero no uno, sino varios; y republicanismo, pero no uno, sino muchos.”⁷⁴

Los acontecimientos de la *España trágica* transcurren “entre el 1.º de enero y el treinta de diciembre de 1870; año de violencias y locuras que suelen ir consignadas con sus fechas; por ejemplo el duelo entre Montpensier y el infante don Enrique, 12 de marzo. Su clímax histórico es el asesinato de Prim en diciembre.”⁷⁵ Dos años antes, Antonio María de Orleans, duque de Montpensier conspiró contra su cuñada, la reina Isabel II, y pretendió el trono español, consiguiendo el apoyo de la Unión Liberal, pero

⁷⁰ Benito Pérez Galdós, *España sin rey*, Historia 16, Madrid, 1996, p. 7.

⁷¹ *Ibidem.*, p. 9.

⁷² *Ibidem.*, p. 9.

⁷³ Lieve Behiels, “Diosas y madres en la obra tardía de Benito Pérez Galdós”, en *Actas del XII congreso de la asociación internacional de hispanistas*, 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, vol. 4, 1998, p. 85.

⁷⁴ Pedro Ortiz-Armengol, *Vida de Galdós*, cit., p. 664.

⁷⁵ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo III, cit., p. 252.

se interpuso en su camino un sangriento incidente familiar, cuando mató en duelo a Enrique de Borbón, también cuñado de la Reina, por ser hermano del esposo de esta, Francisco de Asís de Borbón.

“...y aquí vive Montpensier, el pobre Duque derrotado en las elecciones de Oviedo. Pretende la corona y no ha podido alcanzar el acta de diputado». [...] Frente a la catástrofe, Montpensier maldecía su suerte, confundiendo en su consternación los motivos políticos y los humanos. Había matado a un individuo de la Familia Real de España, hermano del Rey consorte, cuñado y primo de la Reina, tío del inocente Alfonso. Pero si la bala de Orleans quitó la vida al Infante, la bala de Borbón, perdida en el espacio, se llevó la corona de Isabel, que ya el esposo de Luisa Fernanda creía poder encasquetar en su cabeza. Con brutal humorismo, el Destino retirábase del escenario, dejando tras de sí las sílabas de su carcajada... ja, ja... Expirante don Enrique, nada tenía que hacer allí Montpensier.”⁷⁶

Juan Prim y Prats, cuyo asesinato, como ha señalado Montesinos, representa el clímax histórico de la *España trágica*, asume la presidencia del gobierno en el 18 de junio de 1869 al mismo tiempo que el Ministerio de Guerra. Desde su cargo, defendió la monarquía constitucional e hizo gestiones para encontrar un miembro de alguna casa real europea que asumiera el trono español. Presentó la candidatura de Amadeo I de Saboya, que las Cortes aceptaron el 16 de noviembre de 1870. Pero no pudo recibir al ya rey Amadeo I, puesto que el 27 de diciembre de 1870 sufrió un atentado en Madrid, de resultas del cual falleció tres días más tarde, antes de que se produjera la llegada del nuevo monarca a la capital de su reino. En el capítulo XXVIII de *España trágica*, el autor cuenta el acontecimiento de la muerte de Prim de la forma siguiente:

“Había un obstáculo... otro coche, parado y sin cochero. Oyose la voz del de Prim que clamaba contra el estorbo. En el momento mismo, el ayudante gritó: «Mi General, agáchese, que nos hacen fuego». Al través del vidrio empañado vio, o antes sintió que vio, el súbito peligro. A un golpe de fuera saltó en pedazos el cristal del lado derecho, y por el hueco entró, con un hierro en forma de trompeta, un estruendo aterrador. El General quedó herido en la mano derecha con que empuñaba el bastón.

Antes que pudieran protestar de la barbarie, estalló el vidrio por el otro lado. Una voz tabernaria, infernal, gritó: « ¡Fuego! ¡Prepárate; vas a morir! ». Dos, tres, cinco disparos descargaron dentro del coche sin fin de postas y hierros de metralla... El cochero fustigó furioso a los caballos, para zafarse de la horrible visión de los hombres que dispararon sus trabucos. Vio cinco, seis, repartidos en los dos costados. Vestían largas blusas. Palabras soeces, horrorosas blasfemias, eran la repercusión de los disparos... En segundos pasó todo: la descarga, el piafar de los caballos, el arrancar de estos con arrogante fiereza invadiendo la acera, el encontronazo con el coche parado, la rauda salida a la calle de Alcalá tomando la dirección de la rampa de Buenavista...

El carruaje fusilado llevaba en su interior sangre, silencio y el estupor trágico, que aún no daba paso al claro conocimiento del hecho. Subiendo la rampa empezaron

⁷⁶ Benito Pérez Galdós, *España trágica*, Historia 16, Madrid, 1996, pp. 46 y 65.

las voces a manifestar las impresiones... « ¿Herido?... No será nada. ¡Canallas! ». Prim echó las llaves a su palabra. Manteníase derecho, mirando a los oficiales y soldados de la guardia que, al ruido de los trabucazos, salieron a ver qué ocurría. Alguien dijo: «Nada... unos miserables... tentativa de agresión...». El coche entró en el portal. Un oficial abrió la portezuela. Salió Prim con bastante agilidad y rostro ceñudo, sin hablar con nadie; se dirigió a la escalera privada y subió agarrándose al pasamanos, que dejó manchado de sangre. Contestaba con frase cortante a los que bajaron a su encuentro.⁷⁷

Así, el autor quería retratar en los dos primeros episodios de esta serie la situación política después de la revolución de 1868 y la situación en que se ha quedado España por primera vez sin rey. José Antonio Vaca de Osma, en su *Historia de España para jóvenes del siglo XXI*, subraya, en este sentido, que:

“Por primera vez, desde los Reyes Católicos, España está sin rey. Aún antes, desde los reyes godos, la forma de gobierno en los reinos reconquistadores había sido siempre la monarquía. Al llegar 1868, el Antiguo Régimen se había hundido en el descrédito, la sangre y el ridículo. [...] En espera de encontrar rey, se nombra regente al general Serrano, duque de la Torre, [...] España busca un rey. De Borbones, nada, porque Prim no quiere.”⁷⁸

El autor continúa en *Amadeo I* novelando la historia de España en el reinado del rey constitucional, Amadeo I de Saboya, desde su entrada en Madrid el 2 de enero de 1871 hasta su voluntaria abdicación en el 11 de febrero de 1873 debido a las dificultades que causó la inestabilidad política durante su reinado. En el siguiente texto sacado de entre las líneas de *Amadeo I*, vemos cómo fue representada la realidad española en aquella época en la obra galdosiana:

“El 2 de enero de 1871 vimos entrar en los Madriles al Monarca constitucional elegido por las Cortes, Amadeo de Saboya, hijo del llamado *re galantuomo*, Víctor Manuel II, Soberano de la nueva Italia. [...] La Nación está en presencia de graves turbaciones y luchas sangrientas. [...] Sin discusión fueron aprobadas la renuncia del Rey y la respuesta o responso que le dieron las Cortes al asumir todos los poderes. A Palacio acudió una Comisión presidida por Rivero, la cual debía poner a manos de Su Majestad dimisionaria los tiernos adioses de la tan noble como desgraciada España.”⁷⁹

Montesinos subraya que los hechos históricos contados y notados con una fecha en este episodio son muy pocos y presenta como ejemplo “el traslado del cadáver de

⁷⁷ *Ibidem.*, pp. 211-212.

⁷⁸ José Antonio Vaca de Osma, *Historia de España para jóvenes del siglo XXI*, Ediciones Rialp, 2ª edición, Madrid, 2004, pp. 328-329.

⁷⁹ Benito Pérez Galdós, *Amadeo I*, Historia 16, Madrid, 1996, pp. 7, 202 y 207.

Prim desde Buenavista a Atocha, 1 de enero; el atentado contra don Amadeo en el 18 de julio.”⁸⁰

Al comienzo de *La primera República* el autor traza la línea general sobre la que va a trabajar diciendo: “Ansío penetrar con vosotros en la selva histórica que nos ofrecen los adalides republicanos en once meses del año 1873, año de sarampión agudísimo del que salimos por la intensa vitalidad de esta vejancona robusta que llamamos España.”⁸¹ Así, el autor nos determina el espacio temporal en el cual los acontecimientos de su obra van a transcurrir: once meses del año 1873. Es decir, Galdós continúa cronológicamente de donde ha terminado el episodio anterior, novelando la situación española durante el periodo de la Primera República española. El fracaso de la monarquía de Amadeo I, quien renunció de forma definitiva al trono el 11 de febrero de 1873, abrió el camino a un régimen republicano que habría de durar unos once meses, hasta el 3 de enero de 1874. Así, en el penúltimo capítulo de *Amadeo I*, Galdós se refiere al cambio del Régimen monárquico en Republicano:

“Primer trámite del Parlamento después de lo relatado fue la renuncia del Gobierno, que ya estaba como el alma de Garibay. Inmediatamente se presentó la proposición pidiendo que se proclamase la República. El debate fue ordenado y serio, sin más acritud que el corto pero grave altercado entre Martos y Rivero. Este, movido de su temperamento irascible y despótico, exigió duramente a los que fueron ministros de don Amadeo que ocuparan interinamente el banco azul. Saltó Martos de su asiento, como enconada fierecilla, y con aplauso del Congreso dijo entre otras cosas: -No está bien que empiecen las formas de la tiranía el día en que se despiden el poder monárquico. Estas palabritas hirieron a don Nicolás en lo más vivo, obligándole a descender, con runflante protesta, del augusto sitio... ¡A votar, a votar! Doscientos cincuenta y ocho votos contra treinta y dos decidieron que España no era ya Monarquía, sino República.”⁸²

Después de esta introducción a la proclamación de la Primera República española al final de *Amadeo I*, el autor determina, como ya lo hemos señalado, el año siguiente de la duración de la república como espacio temporal de las acciones de la *Primera república*. A pesar del corto periodo que refleja este episodio, Galdós subraya que le “falta espacio para referiros lo que observé en los meses de octubre, noviembre y diciembre del 73 y la mitad de enero del 74.”⁸³ El autor, en este episodio, según Montesinos, “dedica mayor atención a la Figura de Figueras. No dejaba de ser bastante

⁸⁰ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo III, cit., p. 252.

⁸¹ Benito Pérez Galdós, *La primera república*, cit., p. 8.

⁸² Benito Pérez Galdós, *Amadeo I*, Historia 16, Madrid, 1996, p. 208.

⁸³ Benito Pérez Galdós, *La primera república*, cit., pp. 207-208.

extraordinario que el Presidente de la República tomara un buen día el tren y se plantara en Francia sin decir nada a nadie.”⁸⁴

Referente al trasfondo histórico-político del último de los volúmenes de los *Episodios Nacionales*, *Cánovas*, el gobierno conservador de Cánovas del Castillo perseguía en aquellos momentos a políticos republicanos, que tenían que auxiliarse en Francia. Entre tanto, Sagasta formó el Partido Liberal-monárquico, llamado luego Partido Constitucional y, más tarde, Partido Fusionista, como lo hemos referido en la sección segunda. Este episodio se considera una diatriba contra la sociedad egoísta, frívola e hipócrita que “se forma y desarrolla al calor de la restauración. Entre estos extremos, el pueblo enloquecido, profundamente enfermo, se debate entre extremosidades imposibles y parece como si se propusiera cada facción, con el exterminio de la contraria, la extinción de sí misma.”⁸⁵ El espacio temporal de esta novela comprende entre 1874 hasta 1880, año, este último, en que se pusieron de acuerdo con la alternancia en el poder del Partido Conservador de Cánovas y el Partido Fusionista de Sagasta. La novela expone momentos decisivos en la historia de España como la proclamación de Alfonso XII como rey de España en 1874, el final de la guerra carlista en 1875, el primer atentado contra el rey Alfonso XII cuando pasaba por la calle Mayor en 1878 sin causarle nada, muerte de Espartero en 1879,⁸⁶ entre otros acontecimientos.

A fin de cuentas, en los episodios de la quinta serie “desfila una gran parada histórica, más apretada sin duda que la de las pasadas series.”⁸⁷ En ella, vemos muchas agitaciones políticas y turbaciones sociales que afectaron la historia de España en el siglo XIX. Esta serie expone hechos significativos en la historia del país como el asesinato de Prim, el reinado de Amadeo I de Saboya, la Primera República española, el fin de las guerras carlistas, la Restauración, etc.

En definitiva, los *Episodios Nacionales* son en total cuarenta y seis novelas, donde se traza una panorámica de setenta y cinco años de historia. Estos episodios “nos transmiten una visión política y moral del siglo XIX.”⁸⁸ Según Elizalde, “se ha llamado a los Episodios Nacionales la epopeya novelesca de nuestro siglo XIX, por la grandeza

⁸⁴ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo III, cit., p. 288.

⁸⁵ *Ibidem.*, p. 253.

⁸⁶ Benito Pérez Galdós, *Cánovas*, Historia 16, 1996, pp. 16, 64, 145 y 146 respectivamente.

⁸⁷ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo III, cit., p. 286.

⁸⁸ José Luis Mora García, *Galdós (1843-1920)*, cit., p. 31.

de síntesis, el movimiento de muchedumbre y la visión de todos los aspectos de la época.”⁸⁹ Los componentes integrados de los *Episodios Nacionales* —en muy pocas palabras, que pueden responder a la pregunta: ¿Qué ha representado Galdós en los *Episodios Nacionales*?— son: a) el esquema de los sucesos políticos que condiciona cronológicamente el relato; b) el elemento novelesco pautado por aquél; c) la pintura del marco social en que se encuadra el conjunto.⁹⁰ “En conjunto, los *Episodios Nacionales* representan una cumbre de la novela histórica europea que en España no ha sido superada. Con su imaginación novelesca, impregnada de valor sociológico, y una enorme galería de personajes de todas las capas sociales y variantes de la condición humana, Galdós rompe tanto con el costumbrismo lírico, eminentemente descriptivo, como con la herencia del folletín sentimental, y logra un tipo de novela mucho más acorde con las nuevas tendencias realistas de los maestros rusos y franceses.”⁹¹

En lo que se refiere a la representación de la historia en la obra de Ḥaqqī, éste, sí, ha reflejado verazmente muchos sucesos históricos, que nos hacen calificarlo, como lo hemos hecho con Galdós, historiador de crónicas. Como nos hemos referido en la sección segunda, la obra en que el autor egipcio refleja la historia difiere en muchos aspectos de la obra del autor canario. De los más importantes es el género literario y la linealidad cronológica de los hechos reflejados. La veracidad de contar los acontecimientos históricos en los artículos de Ḥaqqī fue el elemento de coincidencia más destacado que aproxima éstos a los *Episodios Nacionales* de Galdós. El espejo de Ḥaqqī no fue sujetado para reflejar todas las acciones de la vida egipcia durante un periodo con fechas determinadas, como había hecho Galdós en sus *Episodios*, donde el autor empezó a narrar la historia desde la batalla de *Trafalgar* en el 21 de octubre de 1805 y siguió cronológicamente contándola a partir de esta fecha. Las *Páginas de la historia de Egipto* carecen de esta delimitación y linealidad cronológica. En ellas el autor se limitó a contar hechos históricos relacionados con aspectos políticos, culturales, sociales, etc., a veces interconectados, y muchas veces no. Pero, de modo general, Ḥaqqī se interesó por reflejar en ellas tres elementos fundamentales: a) situación política, que le preocupa mucho; b) contexto social en el que aparece el Ḥaqqī costumbrista, que refleja los aspectos de la vida pública y su aliento; c) hechos históricos obviados por los historiadores. Si hemos hablado del equilibrio entre los elementos históricos y los

⁸⁹ Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, cit., p. 19.

⁹⁰ Carlos Seco Serrano, “Los Episodios Nacionales como fuente histórica” en *Cuadernos hispanoamericanos*, 250-252 (octubre 1970- enero 1971), p. 263.

⁹¹ Fernando Martínez Laínez, “Prólogo” a: *Guerra de Independencia: tomo I, La Corte de Carlos IV, El 19 de marzo y el 2 de mayo, Bailén, Napoleón en Chamartín, Zaragoza*, Algaba ediciones, Madrid, 2008, p. 13.

elementos ficticios que el novelista debe manejar a la hora de representar la realidad tanto histórica como presente, Ḥaqqī, en los artículos que cuentan la historia, estaba apegado a la realidad más que a la ficción debido a la naturaleza del artículo. Sin embargo, Ḥaqqī utilizaba para representar la realidad histórica un lenguaje poético capaz de transmitir, además de las situaciones históricas, la sensación del autor ante los hechos reflejados.

En los artículos que aparecen en las *Páginas de la historia de Egipto*, Yahyà Ḥaqqī cuenta acontecimientos históricos que transcurrieron verdaderamente sin la necesidad de incrustarlos con la ficción como hizo Galdós, puesto que ésta es imprescindible en el arte de novelar. Pero, al contrario, la naturaleza del artículo le obliga a ser más conciso y, por ello, le exige estar más apegado a la materia que refleja en el mismo y no a los recursos de ficción. Hemos tratado de pasar revista a los artículos que escribió Ḥaqqī en su curso de representar la realidad histórica y hemos notado un punto de suma importancia: el autor ha abordado muy pocos hechos que significan para él historia o pasado, mientras que la mayoría de sus artículos transmiten acontecimientos que él mismo vio de niño o de hombre maduro. A diferencia de Galdós, Yahyà Ḥaqqī focaliza su atención en un acontecimiento, lo cuenta con su propio estilo y cuando lo termina, empieza otro sin que éste tenga relación con aquél. Es verdad que existen varios artículos que aparecen interconectados, pero éstos son los artículos donde el autor transmita un hecho y no es posible terminarlo en uno sólo.

En la sección Segunda, hemos ofrecido algunos rasgos de la representación de la realidad histórica para demostrar el interés compartido por la historia que consta en la obra de Galdós, así como en la de Ḥaqqī. En estas líneas, procuramos seguir aclarando esta vena histórica en la obra de Ḥaqqī en el marco de revelar la representación de la realidad en el conjunto de sus obras. Reproduciendo verdades históricas con un lenguaje poético propio, Ḥaqqī escribió tres artículos en los que trata cuestiones relacionadas con un Faraón del Antiguo Egipto: Tut Anj Amón. Estos tres artículos son “denuncia de un asesinato”, donde, apoyándose en las declaraciones de dos grandes arqueólogos —el profesor Hardison y el doctor Conille—, pone al descubierto la probabilidad de la muerte de Tut Anj Amón a manos de Horemheb; “Vuelve sano a nosotros”, un artículo que revela el traslado de faraón entre varios países; y “Una caja de azúcar y tal vez también azúcar glasé” en el que habla del arqueólogo inglés, Howard Carter (1873-1939), que entró en la tumba de Tut Anj Amón y robó su máscara de oro, y se refiere, a

demás, a los daños que el faraón sufrió debido a este robo como las roturas que alcanzaron sus miembros.⁹²

Según los tres elementos esenciales que hemos propuesto y que forman, a nuestro juicio, el contenido de las *Páginas de la historia de Egipto*, Ḥaqqī reflejó en éstas algunos acontecimientos políticos que afectaron el país política y socialmente. De estos hechos cabe mencionar la campaña de Napoleón Bonaparte contra Egipto en 1798, los acontecimientos de Dinšwāy (1906), la declaración de Gran Bretaña de un protectorado sobre Egipto en el 18 de diciembre de 1914, la Revolución de 1919, la Revolución de 1952. Así, en “Diciembre de 1798”, el autor habla de la campaña de Napoleón Bonaparte y los desarrollos tecnológicos que los egipcios conocieron por primera vez gracias a ella. Del mismo tema habla en otro artículo titulado “Hūt wa-hudhud wa-gurāb wa-ḥidd’a wa-ṭawūs wa-naḥla wa-fawq al-bay’a bisāt al-rīḥ wa-ŷīn al-azraq” (Ballena, abubilla, cuervo, milano, pavo real, abeja y, además de todo esto, la alfombra mágica y los genios azules). En el primer artículo, vemos al autor que acude a un historiador de la época para confirmar lo que refleja en su artículo de las fuentes históricas. Menciona lo que dijo Al-Ŷabartī con respecto a los franceses y su uso de herramientas y técnicas en el trabajo que todavía los egipcios ignoraban:

“Utilizaban, en lugar del capacho, pequeñas carretillas, cuyos agarraderos se extendían hacia atrás. El trabajador las llenaba con tierra, lodo o piedra con mucha facilidad. Además, cabían más que cinco capachos. Luego, sujetaba los agarraderos mencionados y las empujaba hacia delante deslizándose sobre su rueda con el mínimo esfuerzo por su parte hacia el lugar de las obras. Las inclinaba con una mano y vaciaba su contenido sin dificultad ni cansancio. Asimismo, tenían hachas y aradillas muy bien hechas... Siempre cortaban las piedras y la madera geoméricamente, sobre el ángulo recto y las líneas rectas.”⁹³

No sólo le interesaba a Ḥaqqī contar estos acontecimientos, sino que también pretendía relacionarlos con la situación de su tiempo, ya que en la época en que vivía el autor se notaba el abismo que separa Occidente de Oriente en muchos aspectos de la vida. Por lo tanto, Ḥaqqī plantea en muchas obras esta cuestión: la armonización de lo antiguo con lo nuevo. Subraya que toda su generación ha crecido en una atmósfera con

⁹² Yahyā Ḥaqqī, *Ṣafahāt min tārij Miṣr*, cit., el primer artículo es “Blāg ‘an ŷarīmat qatl” (Denuncia de un asesinato), pp. 5-8; el segundo, “Irŷ’ lana bil-salāmah” (Vuelve sano a nosotros), pp. 9-12; y el tercero, “Ṣundūq ‘ubuwat sukkar wa-rubama santrāfiṣ ayḍan” (Una caja de azúcar y, tal vez también, azúcar glasé), pp. 13-16.

⁹³ Este texto fue recogido por Yahyā Ḥaqqī en: *Ṣafahāt min tārij Miṣr*, cit., p. 26; de: ‘Abdel-Raḥmān Ḥasan Al-Ŷabartī, *‘Aŷā’ib al-‘ātār fī al-tarāyīm wal-ajbār* (Las maravillas de los efectos en las biografías y las noticias), edición de ‘Abdel-Rḥīm ‘Abdel-Raḥmān ‘Abdel-Rḥīm, vol. 3, maṭba‘at dār al-kutub al-miṣriyya, al-Qāhira, 1998, p. 56.

dos aspiraciones fundamentales: a) la búsqueda de la identidad y b) cómo armonizar lo antiguo con lo nuevo.

“La búsqueda de la identidad [...] Ésta es la cuestión principal a la cual esta generación ha dedicado todo su esfuerzo e interés. Pues era plenamente consciente de su derecho a sentirse orgullosa, pero sin que esto lo llevase a la ufanía o al complejo de inferioridad [...] quería sentirse orgulloso de la historia, civilización y situación geográfica de su país, así como la unidad de su pueblo, de su amor a la paz, justicia y odio a la agresión. [...] Albergaba de una soterrada convicción de que antes de encontrarse a sí mismo, debía poder librarse de las agarras del subdesarrollo bajo todas formas: ignorancia, pobreza y enfermedad, para construirse una entidad acorde con los tiempos y, con ello, ingresar a la era de ciencia, industria y justicia social. La segunda cuestión acuciante bajo cuya ala me crié es cómo consensuar el pasado con el presente.”⁹⁴

El autor esclarece en este artículo las consecuencias de los acontecimientos de Dinšwāy y la consciencia que adquieren los hijos de su generación gracias a las sucesivas acciones que descubren las malas intenciones de los ocupantes:

“El acontecimiento de Dinšwāy ocurrió en 1906. Fue una puñalada que impactó la conciencia de esa generación, formándola. Era una herida que no pudo cicatrizar durante la vida de dicha generación. Un odio anti inglés se adueñó de su corazón y decidió emprender la lucha para echarles del país. Era como si la sucesión de los acontecimientos calculase a propósito para construir una tanda de experiencias que acelerasen la madurez de la conciencia nacional. Las esperanzas se ataron al principio a un gobernador joven que declaró su rechazo al enemigo ocupante. Sin embargo, la nación no tardó en darse cuenta de que apoyarse en este gobernador no era más que un espejismo engañoso. Pues he aquí que ‘Abbās llegó a conciliarse con el representante británico en Egipto, Gorst, dando la espalda a Muṣṭafā Kāmil.”⁹⁵

El autor escribe otros artículos para tratar el tema de la revolución de 1919 como “Hāḍa al-‘ām” (Este año), Dawarān ḥawl ṭawrat 1919” (Rodeos alrededor de la Revolución de 1919), “Al-munāj al-ṡadīd li-ṭawrat 1919” (El clima nuevo de la Revolución de 1919), “Ṭawrat 1919” (La Revolución de 1919) y “Ibn al-qabaqībī” (El hijo del zapatero). En estos artículos destacan tres elementos básicos: la Revolución como un acontecimiento popular y la participación de todo el pueblo egipcio en ella, la tensión política ante la ira del pueblo y, finalmente, las consecuencias positivas de la Revolución como el acabar con las discrepancias entre partidos políticos.⁹⁶

⁹⁴ Yahyā Ḥaqqī, “Hāḍa al-ṡīl” (Esta generación), *Ṣafahāt min tārij Miṣr*, cit., pp. 209-210.

⁹⁵ *Ibidem.*, p. 211.

⁹⁶ Yahyā Ḥaqqī, *Ṣafahāt min tārij Miṣr*, cit., los artículos son: “Hāḍa al-‘ām” (Este año), pp. 215-218; “Dawarān ḥawl ṭawrat 1919” (Rodeos alrededor de la Revolución de 1919), pp. 219-223; “Al-munāj al-ṡadīd li-ṭawrat 1919” (El clima nuevo de la Revolución de 1919), pp. 225-228; “Ṭawrat 1919” (La Revolución de 1919), pp. 229-232; “Ibn al-qabaqībī” (El hijo del zapatero), pp. 233-236.

El autor sigue hablando en otros artículos, como “Al-manba” (la fuente), de la Revolución del 23 de julio de 1952 y sus efectos en la vida del pueblo egipcio. En este artículo, además, revela los desarrollos que se produjeron tras la Revolución. Uno de estos avances fue la aplicación de un nuevo sistema socialista, que el autor considera como “uno de los más importantes avances que existieron gracias a la Revolución.” De los aspectos de este desarrollo también se aprecia el hecho de tener una personalidad independiente entre los países del mundo.⁹⁷

Los aspectos sociales de la sociedad egipcia siempre han llamado el interés de Ḥaqqī y, por ello, dedica varios artículos donde refleja el palpito de la vida social en El Cairo. Ofrecemos aquí artículos como “Al-a’yād wal-al’āb fī al-Qāhira” (Las fiestas y los juegos en El Cairo), “Dikrayāt” (Recuerdos), “Arabī wa-afranî” (Árabe y extranjero), “Mu’āyana min al-dāḡil” (Exploración desde el interior) y “Aswāq” (Mercados). Así, en el primer artículo el autor determina el objetivo del mismo diciendo que es para “exponer algunos medios de diversión y entretenimiento que encantaban a los cairotas en el siglo pasado.”⁹⁸ En “Dikrayāt”, nos habla de lugares que existían en El Cairo y ahora no hay ni un rastro de ellos.

“Vi con mis propios ojos tiendas de espadas, pistolas, pólvora y cartuchos en el barrio de Mercado de Armas. Ahora no puedes comprar ni siquiera un Gillette... Son las armas que fueron utilizadas en la masacre de la ciudadela que da al barrio. ¡Cuántas veces he tomado este estrecho camino tan querido para mí! Lo adoro desde el inicio del barrio de al-Mgarblīn...”⁹⁹

En este contexto, Ḥaqqī expone algunas profesiones antiguas que ya no se ejercen como la estación de burros, el esterero, el planchador árabe (se refiere a la persona que plancha sólo vestidos como la chupa o caftán), la carreta (se refiere a carros que los agarraban dos mulas), etc. El autor observó todos estos rasgos que daban a El Cairo unos toques característicos y nos los reflejó como un testigo de la época, un testigo que quiere eternizar estos elementos que prevalecían en un momento dado de la historia en las páginas de su obra. Ḥaqqī termina el artículo de la forma siguiente:

“Tal vez no me lamente de la desaparición de estas profesiones, sino de los pregones de los vendedores ambulantes. Mi infancia está llena de varios de estos pregones, de día y de noche, que producían una excelente impresión en mí.”¹⁰⁰

⁹⁷ Yaḥyà Ḥaqqī, “Al-manba” (la fuente), *Ṣafaḥāt min tārij Miṣr*, cit., pp. 17 y 18.

⁹⁸ Yaḥyà Ḥaqqī, “Al-a’yād wal-al’āb fī al-Qāhira” (Fiestas y juegos en El Cairo), *Ṣafaḥāt min tārij Miṣr*, cit., p. 66.

⁹⁹ Yaḥyà Ḥaqqī, “Dikrayāt” (recuerdos), *Ṣafaḥāt min tārij Miṣr*, cit., p. 94.

¹⁰⁰ Yaḥyà Ḥaqqī, “Arabī wa-afranî” (Árabe y extranjero), *Ṣafaḥāt min tārij Miṣr*, cit., p. 101.

Habla de otros fenómenos de los que tiene en su memoria recuerdos indelebles como él mismo nos lo confiesa. Los baños públicos y los mercados, así como la gente que se movía en estos escenarios, le inspiraron a Ḥaqqī la escritura de otros artículos como “Mu‘āyana min al-dāḥil” y “Aswāq”. En el primero, nos refleja que:

“En en mi infancia había tres baños públicos cerca de mi casa: Baño al-Ṣalība; un baño llamado Baño de Dūd, enfrente de al-Ḥilmiyya al-Qadīma en la calle de Muḥammad ‘Alī; y el baño de la calle de al-Mgarblīn. Estaban abiertos durante toda la semana, día y noche. Había días específicos para los hombres y otros para las mujeres. A veces, presenciábamos con mucho placer cómo acudía la procesión de la novia al baño, que la familia alquilaba en exclusiva. La novia entraba con las manos y los pies blancos y salía con ellos adornados con dibujos maravillosos de alheña.”¹⁰¹

Los mercados diseminados por El Cairo, sus lugares y las actividades o comercios que se cultivaban en ellos aparecen descritos en “Aswāq”. En este artículo, Ḥaqqī subraya que sus lecturas de preferencia son aquellas en que aparece “la descripción de El Cairo en las diferentes épocas y la relación que tienen algunos de sus barrios antiguos, permanentes hasta hoy, con fases importantes de su historia.” Este interés lo vemos con más evidencia cuando nos dice: “He aquí esta calle estrecha que va desde la ciudadela hasta al-Sayyida Zaynab, pasando por al-Ṣalība y Birkat Fir‘awn. Espero poder escribir su historia antes de morirme. A través de esta historia surgirá de nuevo en una imagen dramática la época de los mamelucos con sus gritos y los círculos educativos (lecciones impartidas por los sabios religiosos) en las mezquitas, los acontecimientos de aquellos días y la resistencia popular contra el ejército de Napoleón y la Revolución de 1919. En esta calle, también se celebró el funeral del hijo del zapatero que abordó a los soldados británicos delante de la tienda de su padre y fue disparado por ellos. Toda la nación acompañó el cortejo de su fúnebre.”¹⁰² Describe en el artículo mercados que existían en esta zona como el Mercado de al-‘Aṣr, que se sitúa entre la cárcel de la ciudadela y la montaña de al-Muqaṭam; Mercado de al-Kantu, entre la entrada de al-Muskī y la plaza de al-‘Ataba; y el Mercado de al-Jayl, en la plaza de Bāb al-Jalq.

Los aspectos culturales, asimismo, forman parte de las preocupaciones del Ḥaqqī historiador. Pues, en varios artículos, aborda la actividad cultural en distintos periodos históricos. En “Nūr aḥmar min miṣbāḥ ṣagīr” (Luz roja de una linterna pequeña), se

¹⁰¹ Yaḥyā Ḥaqqī, “Mu‘āyana min al-dāḥil” (Exploración desde el interior), *Ṣafaḥāt min tārij Miṣr*, cit., p. 105.

¹⁰² Yaḥyā Ḥaqqī, “Aswāq” (Mercados), *Ṣafaḥāt min tārij Miṣr*, cit., p. 107.

refiere a la producción literaria que ha aparecido llevando nombres que no la han escrito. “No hay un periodo que carece de una producción literaria falsificada y gente que se metieron vanagloriosamente en ámbitos que no son suyos.” El autor, en este sentido, ataca las formas de falsificar la verdad y la atribución de libros a pseudo-escritores: “Un escritor que se limita a resumir uno o dos libros y afirma que el libro es puramente inspiración de su pensamiento porque no lo ha traducido letra por letra [...] Un escritor pretende que ha investigado, estudiado, comprobado y llegado a las conclusiones y, de repente, descubres que quien ha hecho todo esto es otra persona. Él solamente se limitó a robar el fruto de su esfuerzo y lo atribuyó a sí mismo.”¹⁰³ El movimiento cultural sigue preocupándole y, por lo tanto, Ḥaqqī busca lo nuevo en el mundo de los libros. Menciona, en este sentido, el libro de *Min al-frā‘ina ilā ‘aṣr al-darra: suṭūr min qiṣṣat al-ṣiḥḥa al-naḥsiyya fi-Miṣr* (Desde los faraones hasta la era atómica: líneas de la historia de la salud psíquica en Egipto) de Ṣabrī ʿYirʿīs. Ḥaqqī, después de la lectura de este libro, trató de presentar una crítica del mismo:

“El autor pudo resaltar las claves básicas de esta civilización. [...] En las páginas del libro presenta una historia que abarca desde los faraones hasta la era atómica. Sus palabras sobre la civilización árabe se caracterizaban por una excesiva concentración como si se trataran de un frasco bonito y pequeño, lleno de un perfume extraído de toneladas de flores.”¹⁰⁴

En fin, las *Páginas de la historia de Egipto* son una colección de artículos, pensamientos y comentarios, donde ponen de manifiesto varios aspectos de la sociedad egipcia en el pasado. Este libro, según Fuʿād Dawāra, incluye muchas reflexiones de Ḥaqqī sobre la historia de Egipto. Algunas de estas reflexiones fueron resultado de inmensa lectura, mientras que otras se trataban de recuerdos que él mismo vivió o presencié. Registró estos hechos con su estilo literario, convirtiéndolos en un placer artístico. Estos artículos, además de resaltar etapas importantes de la historia de Egipto, revelan la subjetividad del escritor y su forma de comprender la historia de su país.¹⁰⁵ Yaḥyā Ḥaqqī fue contemporáneo de los grandes hechos que Egipto vivió. Por lo tanto, presentó su testimonio como historiador y, además, como testigo, siguiendo la metodología de Al-ʿYabartī. Paseaba por las calles de El Cairo, registrando el movimiento de la sociedad y describiendo todo esto con un lenguaje maravilloso.¹⁰⁶ Las

¹⁰³ Yaḥyā Ḥaqqī, “Nūr aḥmar min miṣbāḥ ṣagīr” (Luz roja de una linterna pequeña), *Ṣafaḥāt min tārij Miṣr*, cit., p. 156.

¹⁰⁴ Yaḥyā Ḥaqqī, “‘Ilm wa-twāḍu’” (Sabiduría y modestia), *Ṣafaḥāt min tārij Miṣr*, cit., p. 54.

¹⁰⁵ Fuʿād Dawāra, “Preparación y revisión” de: Yaḥyā Ḥaqqī, *Ṣafaḥāt min tārij Miṣr*, cit., p. cubierta del libro.

¹⁰⁶ Bahāʾ Ṭāhir, en: Ḥasan ʿAbdel-Mawʿūd wa-Usāma Fārūq, “Maʿat ʿām ʿlā milād Yaḥyā Ḥaqqī... muʿsis al-qiṣṣa al-qaṣīra al-miṣriyya” (El centenario de Yaḥyā Ḥaqqī... el fundador de la novela corta

Páginas de la historia de Egipto nos ofrecen una descripción de los acontecimientos históricos como las revoluciones y la situación política, los lugares, los mercados, los juegos en el pasado, etc. A pesar de que son artículos, Ḥaqqī emplea en ellos algunos recursos que él siempre utiliza en el cuento. Por ello, la exposición del tema atrae la imaginación del lector que sigue la escena histórica con interés y sin dificultad.

En conclusión, aunque con muchos rasgos diferenciales, Galdós y Ḥaqqī se interesaron en reflejar la historia de sus respectivos países y lograron presentarnos unos cuadros expresivos de épocas pasadas. Tanto en los *Episodios Nacionales* como en las *Páginas de la historia de Egipto*, se aprecia el palpito de la vida y el sentir de la gente que se movía en ella en periodos diferentes de la historia. Son casi setenta y cinco años reflejados con linealidad en que el autor canario mezcla la realidad con la ficción para cumplir las normas de la representación del pasado en un género literario como la novela. Con el mismo ánimo, Ḥaqqī procuró exponer ciertos hechos obviados por los historiadores. La realidad histórica en sus artículos fue la base fundamental, ya que no había lugar en el artículo para insertar elementos ficticios. Sin embargo, en la descripción de los hechos históricos que exponen estos artículos, el autor se sirve de un lenguaje poético y, en algunas ocasiones, se empeña en revelar la subjetividad de la gente, así como la suya, frente a aquellos acontecimientos históricos, lo que aproxima los artículos de Ḥaqqī al cuento.

De los *Episodios Nacionales* y su empeño de reflejar la historia española pasamos a las *Novelas Españolas de la Primera Época*. Aunque éstas fueron escritas antes de aquéllos, nuestra intención ha sido comenzar con los *Episodios Nacionales* para expresar cronológicamente la realidad española a través de la obra galdosiana. Lo mismo decimos con el autor egipcio, cuyos artículos aparecen muchos años después de las obras que mencionamos aquí. Pero su reflejo de hechos históricos nos obliga a mencionarlos primero para que mantengamos el orden cronológico de una realidad que existió desde el pasado hasta el presente. En sus *Novelas españolas de primera época*, según Gustavo Correa, “el autor se propone a incorporar a sus mundos de ficción aspectos importantes de la realidad española de su tiempo, pero aun no maneja con la pericia de las técnicas de la descripción detallada que van a ser características de su segundo ciclo.”¹⁰⁷ Las primeras novelas de esta época fueron *La fontana de oro* (1867),

egipcia), *Akhbar al-adab*, núm. 601, el domingo 16 de enero de 2005, en: <http://www.mafhoum.com/press7/223C32.htm> (último acceso en 30/06/2010).

¹⁰⁷ Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, cit., p. 25.

La Sombra (1870) y *El audaz* (1871), que todavía revelan una influencia del romanticismo. La crítica afirma que en *La fontana de oro* se encuentran las líneas generales del mundo novelesco galdosiano: el estudio del medio; hechos, medio y personajes históricos; simbolismo de la acción y de los personajes; el sentido convencional de los objetos, calidades, facultades y figuras.¹⁰⁸ José Fernández Montesinos opina que a pesar de que “*La fontana* se basa en el tremendo drama de las dos Españas, irreconciliablemente hostiles desde el albor de la época contemporánea, drama agudamente visto, pero artísticamente mal realizado por un Galdós joven que no sabe ni quiere ser objetivo.”¹⁰⁹ Esta novela refleja un ambiente político concreto que se define con “el levantamiento liberal de 1820 a 1823 en contra a la tiranía Fernando VII.” También en ella palpita el ambiente social de la clase media. En esta obra, así como en *El audaz*, lo que más interesaba a Galdós fue la pintura de la época.¹¹⁰ Galdós, preocupado por el devenir de la vida española en el siglo XIX, se inicia con estas dos novelas en la narración histórica, que más adelante se desarrollará plenamente y culminará en cinco series de los *Episodios Nacionales*,¹¹¹ de los que hemos hablado en las páginas anteriores. La acción de *El audaz, historia de un radical de antaño* se sitúa a comienzos del siglo XIX. El primer capítulo de la novela se titula “Curioso diálogo entre un fraile y un ateo en el año 1804.” El protagonista de la obra fue uno de los primeros portadores de las ideas de la República francesa en España.¹¹² Martín Muriel, el héroe, es un joven filósofo que, según el mismo Galdós, “emprendió el fuego del volterianismo... y la democracia platónica de Rousseau.”¹¹³ Asimismo, *La Sombra* (1870), tiene “el interés de ser el puente entre el romanticismo y el realismo,” y en ella se muestra la vena fantástica que Galdós utilizaría en todas sus novelas posteriores como los sueños, alucinaciones, desdoblamiento del personaje, etc.¹¹⁴

Hinterhäuser subraya, con respecto a *La fontana de oro*, que el autor eligió la historia reciente como tema de su novela. Él trató de abordar “un periodo de la historia nacional que no sólo podía ser reflejada literariamente con medios realistas, sino que, a

¹⁰⁸ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, cit., p. 46; Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, cit., p. 18.

¹⁰⁹ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo I, cit., pp. 55-56.

¹¹⁰ Ángel del Río, “Galdós: síntesis de la novela y del espíritu de la época”, en *Historia de la literatura española*, volumen 2, cit., p. 300; Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, cit., pp. 18-19.

¹¹¹ Francisco Javier Díez de Revenga y María Josefa Díez de Revenga, “Realidad y literatura en los *Episodios Nacionales*: «La estafeta romántica»”, en *Actas del tercer congreso de estudios galdosianos*, tomo II, cit., pp. 303.

¹¹² Hans Hinterhäuser, *Los “Episodios Nacionales” de Benito Pérez Galdós*, cit., p. 33.

¹¹³ Benito Pérez Galdós, *El audaz: historia de un radical de antaño*, cit., p. 11.

¹¹⁴ Ángel del Río, “Galdós: síntesis de la novela y del espíritu de la época”, en *Historia de la literatura española*, volumen 2, cit., p. 300; Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, cit., pp. 18-19.

la vez, sugería y proporcionaba una explicación inductiva o paralela de la actualidad política. La encarnizada lucha entre el “ayer” y el “hoy” era un tema que entusiasmaba al joven progresista, en la odiosa figura de Fernando VII se condensaba su apasionada repugnancia contra los Borbones, y con la condenación de los excesos demagógicos calmaba a favor de la prudencia, ya antes de que surgiera la segunda oportunidad de libertad, que se presentía inmediata.”¹¹⁵ En esta novela, según María José Rodrigo Delgado, el novelista describe de forma extraordinaria los acontecimientos que ocurrieron en los años 1820-1823. Esta época se caracterizó por las continuas tensiones entre el triunfo del liberalismo y el retorno de la tiranía. Aparecen en ella las apasionantes tertulias de los cafés, las manifestaciones callejeras, los enfrentamientos entre el pueblo y las tropas, las ejecuciones, las intrigas que rodeaban al rey Fernando VII y, finalmente, todo el ambiente de violencia que prevalecía entonces en España.¹¹⁶ Como hemos señalado en la sección segunda, el mismo Galdós esclarece, en el preámbulo de esta novela, su intención de novelar hechos históricos de una época de turbación política y social:

“Los hechos históricos o novelescos contados en este libro, se refieren a uno de los períodos de turbación política y social más graves e interesantes en la gran época de reorganización, que principió en 1812 y no parece próxima a terminar todavía.”¹¹⁷

Como vamos a ver, *La fontana de oro* es un café en el que se reunían los jóvenes liberales para hablar de política. Como en toda novela galdosiana, en *La fontana de oro* se mezcla la historia real con la vida de los personajes inventados. La historia de amor que se teje a lo largo de toda la novela es ficticia, pero su trasfondo histórico es completamente real. Lázaro, protagonista de la obra, llega a Madrid durante el trienio liberal 1820-1823. Viviendo en la casa de su tío, Elías, un espía reaccionario de Fernando VII, conoce a Clara, de la cual se enamora locamente. Ambos deciden huir e instalarse en la casa de las Porreño, que al poco tiempo echan a Clara de la casa. Lázaro la busca hasta encontrarla. Después de avisar a sus amigos liberales para salvarles de la masacre que les espera, decide huir con Clara a su pueblo, donde viven definitivamente.

Nos parece interesante aclarar que el escritor egipcio, en su proyecto de reproducir la realidad de su país, también escribió una novela corta, que llevaba el nombre de un

¹¹⁵ Hans Hinterhäuser, *Los Episodios nacionales de Benito Pérez Galdós*, cit., pp. 31-32.

¹¹⁶ María José Rodrigo Delgado, “El discurso político en *La fontana de Oro*” en: José Antonio Hernández Guerrero, M^a del Carmen García Tejera, Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (Eds.), *Política y oratoria: El lenguaje de los políticos*, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2002, p. 166.

¹¹⁷ Benito Pérez Galdós, *La fontana de oro*, cit., p. 7.

café, tal como lo había hecho Galdós. En la sección II, nos referimos a esta obra como representación del realismo objetivo en la obra de Ḥaqqī. Es *Qahwat Dimitrī*. Es curioso también ver el comienzo de esta obra que se parece de gran medida a los comienzos de las novelas galdosianas. El autor egipcio inicia su obra de la forma siguiente:

“No es específico de un lugar concreto. Es, si se prefiere, una marca de numerosos cafés difundidos en el norte y en el sur del campo egipcio, en cualquier localidad pequeña o grande. Todos se parecen en que la persona que los dirige en un lugar se llama Dimitrī y en otro se llama Majālī. Su nombre es siempre así, o parecido, como Tudrī, Christo, Yannī, Jaralmbu...”¹¹⁸

Este comienzo que hizo Ḥaqqī nos recuerda la manera con que el escritor canario nos presenta el escenario de las acciones de sus novelas. En varias novelas, Galdós ofrece al lector el espacio en que transcurren los acontecimientos de la misma forma. Sobre Ficóbriga, lugar donde se desarrollan los hechos de *Gloria*, dice el autor canario: “villa que no ha de buscarse en la Geografía sino en el mapa moral de España, donde yo la he visto.”¹¹⁹ Asimismo, en el capítulo II de *Doña Perfecta*, Galdós, después de referirse al viaje que hace el protagonista a Orbajosa, comienza a definir el lugar diciendo: “llamábase Orbajosa, ciudad que no en Geografía caldea o cophta, sino en la de España figura con 7.324 habitantes, ayuntamiento, sede episcopal, partido judicial, seminario, depósito de caballos sementales, instituto de segunda enseñanza y otras prerrogativas oficiales.”¹²⁰

En *Qahwat Dimitrī*, el autor no trata una cuestión histórica, sino una situación social en que se halla un pueblo egipcio. Ḥaqqī, como escritor realista interesado en dar descripciones exactas de los escenarios de las acciones, se ocupa de describir pormenorizadamente el café de Dimitrī, lugar donde se reúnen los personajes, y de aclarar la situación social de sus clientes. Porque Ḥaqqī conocía personalmente a algunos de los personajes que aparecieron en esta obra y les representó tal como son en la realidad, ellos se identificaron y se enfadaron con el autor. Tal es el caso del alcalde del pueblo. En *Qahwat Dimitrī*, el autor describió un verdadero café que existía en la ciudad de al-Maḥmudiyya y representó la vida tal como es. Retrató al alcalde con su fez inclinado exactamente como lo vio. Una simple e inocente pintura que no pretendía decir nada. El alcalde, pensando que el autor se estaba burlando de él, se enfadó mucho. Como consecuencia, Ḥaqqī trataba de evitar esta conformidad, ya que había

¹¹⁸ Yahyā Ḥaqqī, “Qahwat Dimitrī”, en el volumen de *Dimā’ wa-ṭīn*, cit., p. 151.

¹¹⁹ Benito Pérez Galdós, *Gloria*, Alianza editorial, Madrid, 1984, p. 9.

¹²⁰ Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, edición de Juan C. López Nieto, Akal, Madrid, 2006, p. 191.

comprendido que la literatura realista no se trataba de aquella literalidad en la descripción de la realidad.¹²¹

Ambos autores eligen el espacio donde van a desarrollar las acciones de sus respectivas obras. Se trata de un café: La Fontana de Oro y Qahwat Dimitrī. Por una parte, el escenario donde transcurren los sucesos más significativos de la obra de Galdós es el café madrileño llamado La Fontana de Oro. Este café, situado en la calle de la Victoria, fue centro de reunión de jóvenes de ciertas tendencias políticas, que trataban de comunicar sus ideas a la multitud. Según María José Rodrigo Delgado, “allí tuvieron su origen manifestaciones, alargadas y motines. Allí se establece una verdadera lucha entre liberales exaltados y moderados, y de ambos contra absolutistas.”¹²² Por otra parte, la acción narrativa de la obra del autor egipcio se desarrolla en el café de Dimitrī, un café situado en al-Maḥmudiyya, dependiente de la provincia de al-Biḥera. Qahwat Dimitrī era el lugar, donde se reunían gente de todas las capas sociales residentes en aquella ciudad: el oficial de policía, el alcalde, el médico, Ḥasan Salāmah —un hombre mercenario—, y otros personajes secundarios:

“Cuando atardece, los clientes empiezan a dirigirse al café de Dimitrī. El primero en llegar es el alcalde, huyendo de las quejas y las rencillas de las mujeres. [...] Luego, aparece el funcionario de la administración, que ocupa un rincón donde se reúnen también el oficial de policía, el médico [...] Pero Ḥasan Efendi, corresponsal de un periódico, va buscando noticias de bautizos, bodas y funerales, y, por último, llega Ḥasan Salāmah.”¹²³

Todavía existe el café de La Fontana de Oro en la calle indicada anteriormente. Pero, al contrario, no nos consta, después de buscar y preguntar, que exista todavía Qahwat Dimitrī. En cuanto al tiempo de las acciones, en la obra del escritor canario “la historia se sitúa en una época en que el concepto de democracia intenta abrirse camino. En este proyecto jugaron un papel decisivo los jóvenes liberales que emprenden la tarea de educar al pueblo guiados por sus ideales de libertad.”¹²⁴ En *Qahwat Dimitrī* no hay una referencia concreta al tiempo de las acciones, pero, a través de lo que hemos conocido sobre la vida laboral del autor y la fecha de la escritura de la obra, se puede decir que ésta refleja la vida social de un pueblo egipcio a mediados de los años veinte

¹²¹ Yaḥyà Ḥaqqī, “Ašṣān ‘udw muntasib. Sīra dātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., pp. 37-38.

¹²² María José Rodrigo Delgado, “El discurso político en *La fontana de Oro*” en: José Antonio Hernández Guerrero, M^a del Carmen García Tejera, Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (Eds.), *Política y oratoria: El lenguaje de los políticos*, publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2002, p. 167.

¹²³ Yaḥyà Ḥaqqī, “Qahwat Dimitrī” en el volumen de *Dimā’ wa-tīn*, cit., p. 157.

¹²⁴ María José Rodrigo Delgado, “El discurso político en *La fontana de Oro*” en: José Antonio Hernández Guerrero, M^a del Carmen García Tejera, Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (Eds.), *Política y oratoria: El lenguaje de los políticos*, cit., p. 167.

del siglo XX, puesto que Ḥaqqī afirmaba que él conocía personalmente al alcalde que describió en dicha obra, que fue la primera obra del autor publicada en la revista de *Al-Siyāsa* en 1926. Por este año Ḥaqqī trabajaba como abogado en la provincia de al-Biḥera, una experiencia de la cual se benefició literariamente.

“Todas las comarcas de la Administración de al-Biḥera están tan retrasadas que inspiran compasión. En ninguna de ellas existe un restaurante donde puedas tomar un bocado limpio. La misma Damanhūr carece de desagües y su gente tiene una costumbre extraña: tira por las ventanas el agua sucia o no sucia... a pesar de que es una ciudad rica, llena de desmotadoras de algodón y sus gentes son comerciantes... Andaba merodeando por los campos y como si estuviera anestesiado no entendía la causa de su retraso, ni sentía en mi corazón más que una desesperación amarga y resignación humilde.”¹²⁵

No queremos cerrar este punto sin referirnos a un punto importante en la obra de Galdós. Aunque el contenido de *La fontana de oro* es histórico, el autor se inspiró en las circunstancias contemporáneas para escribir su obra. O sea, la semejanza entre las circunstancias de aquella época que describe el autor y la época de las turbaciones contemporáneas a él fue el motivo de escribir esta obra. Pues “le parece oportuno constar estos sucesos por la relación que tienen con los acaecidos en el momento que publica su obra.”¹²⁶ Lo fundamental en esta novela es “la recreación que hace el novelista del ambiente que se respiraba en la sociedad española, y la evocación de sucesos históricos. Esto lo consigue articulando la novela en torno a los discursos que se pronuncian en el café la Fontana... *La fontana de oro* pretende mostrar el ambiente político de una época concreta y los hilos que motivan aquella sociedad enfrentada ideológicamente.”¹²⁷

Es conveniente mencionar, en este contexto, otra obra que Ḥaqqī escribió al comienzo de su trayectoria literaria: *Duniya* (un mundo). En 1929, Ḥaqqī escribe esta obra donde encontramos, como en *La fontana de oro*, referencias históricas. El motivo de esta obra no fue fundamentalmente el pasado, sino el presente, ya que el autor trata en ella la necesidad del pueblo egipcio del elemento de diversión y entretenimiento. Empezando la obra, Ḥaqqī hace una retrospectiva en la cual se refiere a dicho elemento mezclado con la represión en que el pueblo egipcio se vio obligado a vivir en el pasado. Así, dice el autor:

¹²⁵ Yahyà Ḥaqqī, *Jallīha ‘alā Allah* (Confía en Dios), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 2002, p. 77.

¹²⁶ María José Rodrigo Delgado, “El discurso político en *La fontana de Oro*” en: José Antonio Hernández Guerrero, M^a del Carmen García Tejera, Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (Eds.), *Política y oratoria: El lenguaje de los políticos*, cit., p. 167.

¹²⁷ *Ibidem.*, pp. 167-168 y 173.

“Estos niños se escondían durante todo el día en sus casas por miedo a las balas volantes. De madrugada, esperaban en la calle de al-Şalība o en la calle de Qaşabat Radwān para ver la procesión del valī (gobernante de los mamelucos) o la procesión de peregrinación, asombrados por las diferentes clases de vestidos que ven desfilar delante de ellos... Duermen mientras que los cadáveres de muertos yacen acumulados delante de los portales de sus casas y, por la mañana, les encontraba aplaudiendo en los campos de fútbol o en hipódromos.”¹²⁸

El autor llega a otra etapa de la historia egipcia en la que quiere poner al descubierto esta faceta. Es la etapa de la campaña de Napoleón Bonaparte en 1798 contra Egipto. Dice Ḥaqqī alrededor de esta etapa:

“Llegó Bonaparte rodeado por una multitud mezclada de líderes, mujeres y científicos, en una campaña militar parecida a un safari, que lleva consigo el ambiente de París —que la revolución llenó con libertad y liberación— al ambiente deprimido de El Cairo, enterrado entre miles de callejones, encerrado en la más estrecha prisión en mil y una casa. ¡Qué remolinos surgieron de la mezcla de estos dos ambientes.”¹²⁹

A continuación el autor afirma que el desarrollo de la sociedad causó la transformación de diversos aspectos hasta en los elementos de diversión. Así, en el reinado de Ismā‘īl (1830-1895), que gobernó Egipto desde 1863 hasta 1879, el pueblo tuvo su nueva forma de divertirse: el circo. A partir de allí, comienza a narrar la historia de un personaje que asistía a los espectáculos de circo y que posteriormente fue dueño de un circo. En un espectáculo que asisten varios personajes, el novelista muestra otros aspectos de la vida egipcia en aquel tiempo.

En definitiva, el contenido de *La fontana de oro*, escrita en 1867-1868, muestra, además de la evocación de los acontecimientos históricos, el pensamiento político del propio Galdós, que se apegaba en la primera etapa de su vida a un pensamiento liberal, mientras que *Qahwat Dimitrī* y *Duniya* ofrecen, además de las alusiones históricas en la segunda de ellas, la realidad social que vivía un pueblo en los años veinte, época en que el autor escribió estas dos obras.

Cabe mencionar, asimismo, que en este mismo periodo de las *Novelas españolas de primera época* aparecen *Doña Perfecta*, *Gloria* y *La familia de León Roch*, obras en las que el autor aborda ciertos problemas sociales de su tiempo, aunque, como consta a través de varias opiniones de la crítica y a través de las mismas obras, contienen muchas

¹²⁸ Yaḥyà Ḥaqqī, “Duniya”, en el volumen de *al-Frāš al-šāḡir*, cit., p. 165.

¹²⁹ Ibidem., p. 165.

referencias históricas. Para hablar de estas obras repetimos una opinión que dijo Stephan Scatori, que, en *La idea religiosa en la obra de Galdós*, determina el objetivo del autor de escribir estas tres obras diciendo que Galdós emprendió con esta trilogía su “decidida campaña contra el fanatismo religioso.”¹³⁰ Los males contemporáneos al autor egipcio también le ocuparon y, por ello, trató de presentar obras que abordaban estos problemas. Como el tema principal de las tres obras galdosianas, citadas anteriormente, reside en la cuestión religiosa, ofrecemos aquí de la producción de Ḥaqqī la obra que expone el mismo tema: *Qindīl Umm Hāšim*.

La situación histórica en que fueron escritas las obras de Galdós fue muy crítica. Francisco Caudet, en *El mundo novelístico de Pérez Galdós*, deja constancia de que:

“Esa España, atrincherada en los hábitos políticos y morales del antiguo régimen, se mostraba en las novelas galdosianas del decenio 1868-1878 incapaz de sentir de manera auténtica ni la religión, que había reducido al fanatismo, ni las nuevas formas de pensar, políticas o filosóficas, que por la rutina mental y por defender a ultranza unos intereses de clase cercanos al feudalismo rechazaba violentamente.”¹³¹

El interés de Galdós por los problemas religiosos surgió después de haber tratado la historia del pasado inmediato en las dos primeras series. Lázaro Carreter y Correa Calderón, a este respecto, afirman que Galdós:

“considerando que su público conoce ya suficientemente el inmediato pasado a través de las dos primeras series de los *Episodios Nacionales*, desea mostrarle los males españoles del presente, que él identifica con la intolerancia, el fanatismo y la hipocresía. [...] tal acontece en las novelas *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877) y *La familia de León Roch* (1878).”¹³²

Estas novelas recibieron el nombre de novelas de tesis o novelas tendenciosas para expresar una idea determinada sin olvidar de reflejar los aspectos políticos, morales, científicos, filosóficos, sociales o psicológicos. Partiendo del interés o el compromiso con la sociedad y sus problemas, Galdós aborda en su trilogía *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1876-1877) y *La familia de León Roch* (1878), uno de los problemas más graves en la esfera de convivencia humana: el problema religioso. A este respecto, dice Galdós:

¹³⁰ Stephen Scatori, *La idea religiosa en la obra de Benito Pérez Galdós*, París, 1927, p. 48, citado por Gustavo Correa, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, cit., p. 35.

¹³¹ Francisco Caudet, *El mundo novelístico de Pérez Galdós*, cit., p. 12.

¹³² Fernando Lázaro Carreter y E. Correa Calderón, *Literatura española contemporánea*, Anaya, Madrid, 1966, p. 69.

“Descuella en primer lugar el problema religioso, que perturba los lugares y ofrece contradicciones que asustan; porque mientras en una parte la falta de creencias afloja o rompe los lazos morales y civiles que forman la familia, en otras produce los mismos efectos el fanatismo y las costumbres devotas. Al mismo tiempo se observan con pavor los estragos del vicio esencialmente desorganizador de la familia, el adulterio, y se duda si esto ha de ser remediado por la solución religiosa, la moral pura, o simplemente por una reforma civil. Sabemos que no es el novelista el que ha de decidir directamente estas graves cuestiones, pero sí tiene la misión de reflejar esta turbación honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituye el maravilloso drama de la vida actual.”¹³³

En palabras de José Luis Mora García, “la riqueza y profundidad de los símbolos religiosos sirvieron a Galdós para redactar novelas de temática religiosa simultáneamente con otras en que la problemática religiosa se mezcla con la social.”¹³⁴ Galdós era uno de aquellos pocos escritores que, “sintiéndose llenos de fuerzas adecuadas, han emprendido la meritoria empresa de renovar y conmover la conciencia nacional, y hablando a la fantasía de nuestro pueblo con poderosas imágenes, llenas de frescura, originalidad y sabor de patria, despiertan en él los dormidos gérmenes del pensamiento reflexivo de un sueño de siglo.”¹³⁵

La acción de *Doña Perfecta* transcurre en Orbajosa, cuya colectividad “constituye un grupo cultural cerrado, de características estáticas, que rechaza todo intento de penetración del exterior,” que los orbajosenses consideran el seno de la maldad. Por ello, cuando el emisario de la ciencia y el progreso se pone en contacto con “este medio geográfico y social, se producen consecuencias catastróficas.”¹³⁶ Es decir, la batalla religiosa que se estalla entre los buenos con ideas científicas y progresistas y los malos con sus convencionalismos y religiosidad mal entendida. Así, en esta obra, Galdós quiso describir una dimensión de la realidad de los pueblos españoles de su tiempo, elaborando “una mordaz crítica contra la hipocresía, la intolerancia, la mojigatería, el fanatismo religioso, el conservadurismo en todos los aspectos de la vida, el sometimiento extremo a las normas de la conducta establecidas por la sociedad como únicas pautas de comportamiento moral y digno de respeto, el afán enfermizo por guardar las apariencias.”¹³⁷ La descripción pormenorizada que el autor expone en *Doña*

¹³³ Benito Pérez Galdós, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, en *Ensayos de crítica literaria*, cit., p. 131.

¹³⁴ José Luis Mora García, *Galdós (1843-1920)*, cit., p. 128.

¹³⁵ Leopoldo Alas Clarín, *Galdós, novelista*, cit., p. 37.

¹³⁶ Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, cit., pp. 28-29.

¹³⁷ María Ascensión Andrades Ruiz, *Los artículos costumbristas de Benito Pérez Galdós en La Nación y la influencia de los mismos en sus novelas de la primera época (Retrato de la sociedad madrileña del siglo XIX)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003, p. 337.

Perfecta revela la dimensión realista de la obra. Así, “además del ambiente provinciano en todos sus aspectos, existen en *Doña Perfecta* momentos descriptivos de gran minuciosidad que anuncian los mejores momentos realista de Galdós.”¹³⁸ El novelista muestra su habilidad descriptiva a lo largo de toda la obra. Como ejemplo ofrecemos la descripción que hace en el capítulo IV, “la llegada del primo”, sobre la habitación de éste:

“- Aquí tienes la campanilla —dijo Rosarito, tomando el cordón de ella, cuya borla caía sobre la cabecera del lecho—. No tienes más que alargar la mano. La mesa de escribir está puesta de modo que recibas la luz por la izquierda... Mira, en esta cesta echarás los papeles rotos... ¿Tú fumas?

- Tengo esa desgracia —repuso Pepe, sonriendo.

- Pues aquí puedes echar las puntas de cigarro —dijo ella, tocando con la punta del pie un mueble de latón dorado lleno de arena—. No hay cosa más fea que ver el suelo lleno de colillas de cigarro... Mira el lavabo... Para la ropa tienes un ropero y una cómoda... Creo que la relojera está mal aquí y se te debe poner junto a la cama... Si te molesta la luz no tienes más que correr el transparente tirando de la cuerda... ¿ves?... risch...

Pepe estaba encantado.

Rosarito abrió una ventana.

- Mira —dijo—, esta ventana da a la huerta. Por aquí entra el sol de tarde. Aquí tenemos colgada la jaula de un canario, que canta como un loco. Si te molesta la quitaremos.

Luego abrió otra ventana del testero opuesto.

-Esta otra ventana —añadió— da a la calle. Mira, de aquí se ve la catedral, que es muy hermosa y está llena de preciosidades. Vienen muchos ingleses a verla. No abras las dos ventanas a un tiempo, porque las corrientes de aire son muy malas.”¹³⁹

En este sentido, William Shoemaker subraya que esta obra fue “fruto de una actitud aparentemente objetiva y observadora de la vida contemporánea” y “presenta una gran cantidad de detalles, de tipos, costumbres,” etc.¹⁴⁰

La segunda obra, *Gloria*, es, según Montesinos, la novela “más cerebral y abstracta entre las de tesis.”¹⁴¹ En ella, se aprecia también con claridad el problema y la realidad de una sociedad cerrada, que “se halla constituida en este caso por el acervo de tradiciones culturales y ancestrales, con su conjunto de ideas religiosas y morales que determinan el ambiente formativo de las personas.” Tanto *Gloria* como *Morton Daniel* se dan cuenta de que no podrán realizar su matrimonio que les obligaría “a abandonar sus propias creencias espirituales y rechazar las enseñanzas y direcciones de su

¹³⁸ María Pilar Aparici Llanas, *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*, cit., p. 17.

¹³⁹ Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, edición de Juan C. López Nieto, cit., pp. 205-206.

¹⁴⁰ William Soemaker, “cara y cruz de la novelística galdosiana”, en *Estudios sobre Galdós*, Editorial Castalia, Valencia, 1970, p. 255.

¹⁴¹ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo I, cit., p. 195.

hogar.”¹⁴² De esta forma, el autor pone de relieve la rigidez de la realidad y sus estructuras sociales que, para los dos amantes, representan obstáculos para hacer mutuas concesiones. La participación de todo el pueblo de Ficóbriga en el castigo y la persecución de Daniel constata que la intención de Galdós era mostrar una atmósfera cargada de tensiones y repercusiones de intolerancia. Dependiendo de las mismas declaraciones del novelista, esta novela “parece haber surgido de ciertas experiencias del autor,”¹⁴³ lo que aporta mucho a nuestra hipótesis de que el Galdós escribió estas obras para transubstanciar literariamente la realidad ideológica de la España decimonónica. El autor comenzó su *Gloria* de esta forma:

“Allá lejos, sobre verde colina a quien bañan por el Norte el Océano y por Levante una tortuosa ría, está Ficóbriga, villa que no ha de buscarse en la Geografía sino en el mapa moral de España, donde yo la he visto.”¹⁴⁴

En una carta de Galdós a su amigo Pereda, el autor afirma que la intención de su obra fue reflejar en ella hechos verosímiles relacionados con la realidad:

“Yo no he querido probar en dicha novela ninguna tesis filosófica ni religiosa, porque para eso no se escriben novelas. He querido simplemente presentar un hecho dramático verosímil y posible, nada más.”¹⁴⁵

En la tercera obra, *La familia de León Roch*, el problema religioso, como parte de la realidad, fue tratado desde otra perspectiva. Esta vez, el autor habla del falseamiento y la inautenticidad de los valores sociales. León Roch, hombre científico, se ve obligado a ver la desintegración de su propia familia debido a la participación de su mujer, María Egipcíaca, en la superficial religiosidad, que va en contra de la unión matrimonial. Esta desintegración amenaza varias familias y, consiguientemente, “causa de decadencia social” y extiende en todas direcciones.¹⁴⁶ En *La familia de León Roch*, nos encontramos con dos principios contradictorios, pero “este conflicto ya no tiene lugar en una ciudad imaginaria, sino en Madrid, en una familia, en unos individuos [...] Se trata de una incompatibilidad de caracteres, es el temperamento lo que separa al krausista León Roch de su mujer; temperamento que debe explicarse por la influencia del medio y de la educación.”¹⁴⁷ María Pilar Aparici Llanas, en *Las novelas de tesis de Benito Pérez*

¹⁴² Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, cit., p. 30.

¹⁴³ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo I, cit., p. 195.

¹⁴⁴ Benito Pérez Galdós, *Gloria*, cit., p. 9.

¹⁴⁵ Carmen Bravo Villasante, “Veintiocho cartas de Galdós a Pereda”, *Cuadernos hispanoamericanos*, cit., p. 18.

¹⁴⁶ Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, cit., p. 32.

¹⁴⁷ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, cit., p. 184.

Galdós, pone al descubierto los rasgos por los que *La familia de León Roch* se incorpora al realismo:

“Lo que incorpora fundamentalmente *La familia de León Roch* al realismo no es la tónica descriptiva, sino el amplio cuadro social que desfila a lo largo de sus capítulos. [...] aparecen las distintas clases sociales del momento con todas sus características y la carga irónica que Galdós emplea en su exposición: aristocracia decadente, comerciantes enriquecidos, nueva aristocracia surgida del dinero, elementos eclesiásticos, cargos administrativos, etc.”¹⁴⁸

Gustavo Correa nos ha resumido la síntesis de estas tres novelas en las palabras siguientes:

“En estas tres novelas Galdós ha planteado el problema de la convivencia de los pueblos españoles y aun dentro del seno mismo del hogar, y ha puntualizado los conflictos que surgen cuando formas estáticas y anquilosadas del orden social se enfrentan a corrientes dinámicas y progresivas que traen el mensaje de cambio y de un reacondicionamiento de todos los factores existentes. Esta confrontación produce choques internos, cuyos signos disolventes se asoman a los elementos ya caducos de colectividad en vía de desintegración, a causa de un dinamismo interno de renovación.”¹⁴⁹

En este sentido, Na‘īm ‘Aṭiyya aclara la actitud del protagonista de *Qindīl Umm Hāšim* frente a un grave problema de la sociedad egipcia a mediados del siglo XX. “Él se enfrenta con largos siglos de tradiciones y costumbres bajo cuyo pesar no se varían las nociones de la gente. Se enfrenta con padres, abuelos y hermanos que le rodean y le vigilan sus movimientos y palabras. En el nombre de muchas cosas sagradas tienen una ley y fuerza con que pueden aplastarle a él, sus ciencias y conocimientos, ya que para ellos son sofisma y herejía.”¹⁵⁰ Muḥammad Muṣṭafā Badawī nos ofrece significativas palabras con respecto a la tesis de *Qindīl Umm Hāšim*:

“La obra trata detalladamente el temprano temperamento de Ismā‘īl en El Cairo tradicional; a continuación, en forma breve, sus experiencias en Europa y, finalmente, lo que él decide hacer con su vida cuando regresa a su país de origen. Traza el desarrollo espiritual de su joven y el cambio que experimentan sus actitudes sociales, morales y mentales. Al hacer esto, pone un conjunto de valores culturales en yuxtaposición con otro, aclara las tensiones y el choque dramático entre ellos y termina señalando una posible solución o una síntesis. La obra, por lo tanto, es un conmovedor recuento de un efecto devastador sobre el alma de un

¹⁴⁸ María Pilar Aparici Llanas, *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*, cit., p. 18.

¹⁴⁹ Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, cit., p. 33.

¹⁵⁰ Na‘īm ‘Aṭiyya, *Yahyà Ḥaqqī wa-‘ālamahu al-qaṣaṣī*, cit., p. 12.

joven sensible e inteligente cuando está atrapado en un choque entre dos conjuntos de valores culturales.”¹⁵¹

En *Qindīl Umm Hašim*, el autor retrata el conflicto interior en que vive el protagonista en y después de su viaje a Europa. Ismā‘īl nace y crece en el barrio de al-Sayyida Zaynab, teniendo así un alma impregnado de los valores espirituales —tanto las buenas como las malas— en que viven la gente allí. Al terminar el bachillerato, viaja para aprender la medicina en Inglaterra, donde está el materialismo europeo frente al espiritualismo oriental. Durante su estancia en Europa sufre el choque de dos conjuntos diferentes de valores. Cuando vuelve a su país y encuentra que la gente allí cura la oftalmía con el aceite del candil, siendo él un oftalmólogo, se rebela como si fuera un toro furioso ante el que agitas un capote rojo. La crisis se agrava hasta el punto de tomar la decisión de marcharse de Egipto, volviendo otra vez a Europa. Permaneció en un conflicto interior hasta que fue guiado a la idea de la reconciliación entre las tradiciones y costumbres propias de su nación, por una parte, y, por otra, la ciencia experimental y el progreso científico que viene desde fuera. Ḥaqqī nos presenta la realidad social y retrata el ambiente de los personajes que reflejan la ignorancia y el retraso de la sociedad egipcia en aquellos momentos.

Así, queda claro que el eje fundamental de *Qindīl Umm Hašim* es la fe y la ciencia o, en otras palabras, el encuentro de la civilización de Oriente con sus valores espirituales y la civilización de Occidente con su tendencia científica.¹⁵² Juan Vernet resume el tema de la obra diciendo que esta obra: “discurre sobre los orientales que han estudiado en el extranjero sometidos a la presión de un medio ambiente desacostumbrado, y que al reintegrarse a su patria sufren profundas crisis de conciencia.”¹⁵³ Muḥammad Muṣṭafā Badawī se refiere a todo el volumen de *Qindīl Umm Hašim* con palabras que revelan la importancia, tanto artística como realista, de la obra. Afirma el crítico que debido a la peculiar mezcla de realismo y fantasía, humor y poesía y extraño e interesante misticismo que emana en toda la obra, estos cuentos

¹⁵¹ Muḥammad Muṣṭafā Badawī, “Qindīl Umm Hāshim, The Egyptian Intellectual between East and West”, en *Modern Arabic Literature and the West*, Ithaca Press for the Board of faculty of Oriental Studies, University of Oxford, London, 1985, pp. 83-84.

¹⁵² Yūsuf Nūfal, *Al-fan al-qaṣaṣī bayn ḡīlay Ṭaha Ḥusayn wa-Naḡīb Maḥfūz* (El arte novelístico entre las generaciones de Ṭaha Ḥusayn y Naḡīb Maḥfūz), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1988, p. 164.

¹⁵³ Juan Vernet, *Literatura árabe*, Labor, 3ª edición, Barcelona, 1972, p. 195.

ocupan un lugar muy importante en la literatura árabe moderna. Por otra parte, todos son ricos en su significado cultural y sociológico.¹⁵⁴

De los rasgos que incorporan *Qindīl Umm Hašim* al realismo y anuncian los mejores momentos realistas de Ḥaqqī son la descripción detallista que éste hace, sobre todo de la plaza de al-Sayyida Zaynab, y su exposición de las diferentes clases sociales en aquellos momentos. Referente a la descripción de la plaza, el autor la ha presentado desde diferentes perspectivas. Lo que mencionamos aquí es la descripción de la plaza después de la vuelta del protagonista de Inglaterra:

“Se acerca a la plaza y la encuentra, como de costumbre, repleta de gente abrumada por la miseria y que arrastra en sus pies las pesadas cadenas de la opresión. ¡Estos no son seres vivientes propios de una época en la que los mismos inanimados se mueven! Estas multitudes son antiguos monumentos vacíos y destrozados, como restos de columnas en ruinas cuya única misión es hacer que los pies de los transeúntes tropiecen en ellos. ¿Qué es este ruido animal? Se fija en los semblantes y no ve más que huellas de sopor, como si todos estuvieran drogados. Ni un solo rostro tiene una expresión con sentimiento humano. Estos egipcios son una raza nauseabunda, charlatana, tiñosa y con oftalmía, desnuda y descalza, que orina sangre y defeca gusanos y que recibe el manotazo en su larga nuca con una vil sonrisa que le inunda la cara. ¿Y Egipto? Una masa informe de lodo que se ha podrido en el desierto, en la cual zumban enjambres de moscas y mosquitos y se hunden hasta las corvas una manada de esqueléticos carabaos.

La plaza se llena de vendedores de pipas, cacahuètes, chufas, porras de caramelo, harīsa, basīsa, sambūsaka: todo a un millīm la unidad. A sus lados hay muchos cafés en la acera, junto a las paredes, sin más equipamiento que un infernillo, una tetera y un narguile. Cuerpos que no conocen el agua desde hace años y para quienes el jabón es algo mitológico. Pasa por delante de él una muchacha con las cejas perfiladas y los ojos alcoholados, que ha apretado su chal para que destaquen las caderas y el ribete del vestido y se ha puesto un velo que deja la cara al descubierto. ¿Y qué sentido tiene esa varilla que lleva en la nariz? ¡Uf! ¡Qué horrible y fea es la hipocresía de este espectáculo! Los hombres empiezan rápidamente a rozarse con ella como perros que no hubieran visto a una hembra en la vida. Hay aquí un anquilosamiento que mata todo progreso, una carencia en la que el tiempo no tiene sentido, alucinaciones del drogado y sueños del que duerme cuando sale el sol.”¹⁵⁵

En esta obra, Ḥaqqī muestra las diferentes clases que forman la sociedad egipcia en aquel tiempo. El pueblo llano es el que más le interesa, pero, además, se refiere a los ocupantes, a los extranjeros que se han instalado en el país, a la clase media, a los religiosos, a los campesinos que vienen a buscar la bendición de Umm Hāšim. El autor utiliza el lenguaje adecuado a cada uno de sus personajes y a la situación en que se produce, hecho que concede la obra literaria un matiz de localidad y la hace adquirir

¹⁵⁴ Muḥammad Muṣṭafā Badawī, “Qindīl Umm Hāšim, The Egyptian Intellectual between East and West”, en *Modern Arabic literature and the West*, cit., p. 83.

¹⁵⁵ Yahyā Ḥaqqī, *La lámpara de Umm Hašim*, cit., pp. 103-104.

veracidad. El autor compara el barco en que volvió el protagonista con un cadáver que se ha convertido en presa de un ejército de hormigas para poner al descubierto el tejido de la sociedad egipcia en aquel tiempo:

“Suenan una campana para anunciar la muerte del barco, y el cadáver de éste se convierte en una presa de un ejército de hormigas que lo invaden: soldados, oficiales, nuestros hermanos los ocupantes —aunque estén mezclados con los demás y llevan turbante—, maleteros, cambistas y visitantes. Vienen luego las apreturas y los empujones; se elevan por los abrazos y los besos.”¹⁵⁶

Tanto en las obras de Pérez Galdós como en la de Yahyà Ḥaqqī los personajes encarnan determinadas ideologías, por lo que se puede llamarlas novelas ideológicas. El pensamiento liberal y abierto, que permite la libertad de culto, y el pensamiento conservador y cerrado, que evita cualquier espíritu de renovación, tuvieron que enfrentarse en la España coetánea de Galdós y en el Egipto de los años cuarenta del siglo XX, época en que escribió Ḥaqqī su obra. No podemos ignorar el empeño de los autores en exponer en estas obras otros aspectos de la sociedad de su tiempo. Pues en ellas se aprecian con nitidez las referencias a las clases sociales que componen la sociedad en aquellos tiempos.

Es indudable que en la producción de ambos autores se aprecia patentemente el dualismo ideológico, un tema que recibió cierto interés tanto de Galdós como de Ḥaqqī. El reflejo de este enfoque dualista en la obra de ambos fue resultado de su deseo de representar la realidad presente. Así, “en *Doña Perfecta* y la serie inmediata de «Novelas españolas contemporáneas» (*Gloria* [1876-1877] y *La familia de León Roch* [1879], así como *Marianela* [1878]) intentó crear modelos contemporáneos que, sin olvidar el devenir histórico, daban una visión más amplia y profunda de los problemas con los que se enfrentaban los hombres del momento. Lleva a cabo el canario, entonces, un alejamiento —por superación— del vistazo histórico en exclusiva y decide a analizar la sociedad española del momento para comprenderla mejor.”¹⁵⁷ También, en este sentido, la obra de Ḥaqqī fue “un medio en la mano del escritor para expresar claramente el conflicto enfurecido en su interior. *Qindīl Umm Hāšim* brota de una experiencia principal y repetida desde el comienzo del contacto de Oriente con Occidente en la época moderna.”¹⁵⁸

¹⁵⁶ Ibidem., pp. 83-84.

¹⁵⁷ Juan C. López Nieto, “Estudio preliminar” a: Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, cit., p. 23.

¹⁵⁸ Nāyī Naḡīb, *Yahyà Ḥaqqī wa-yīl al-hanīn al-ḥaḍārī*, cit., p. 152.

Los protagonistas de las novelas de tesis de Galdós, así como el héroe de *Qindīl Umm Hāšim*, cumplen la función de encarnar la nueva sociedad de progreso frente a otra sociedad fanática y en plena descomposición moral. “Los tres héroes de las novelas de tesis, dos son ingenieros y representan la voz de Galdós levantándose contra la sociedad de su tiempo.”¹⁵⁹ Asimismo, Ismā‘īl representa el símbolo del progreso, ya que es un oftalmólogo que trata de curar los ojos ciegos, incapaces de ver la verdad. Por eso, cuando estaba en Inglaterra, su profesor le dijo: “Su país lo necesita: es el país de los ciegos.”¹⁶⁰

Es, entonces, una voz para poner de relieve un estado de lucha ideológica tanto en España como en Egipto en un momento dado. Los autores se empeñaron en clarificar esta problemática, aunque con algunos matices de diferencia. El primer rasgo diferencial, como lo señalamos, reside en la cantidad, puesto que Galdós escribió varias obras en las que aborda el problema del enfrentamiento ideológico, sobre todo en lo que respecta a la cuestión religiosa, mientras que la producción de Ḥaqqī, en este sentido, es limitada. El segundo aspecto de diferencia se debe, a nuestro juicio, a la posición de Oriente frente a Occidente en el tiempo en que fue escrita la obra del escritor egipcio. Pues Occidente en general se caracterizaba por sus avances y progreso frente a Oriente que todavía no se había despertado de su letargo. Por ello, y aquí está la diferencia, *Qindīl Umm Hāšim*, una experiencia personal del autor, muestra un conflicto exterior, mientras que las obras galdosianas abordan el problema desde un punto de vista interior. O sea, el autor canario trata de exponer los conflictos ideológicos que prevalecían dentro del país y dentro del hogar español, mientras que Ḥaqqī quiso trazar el enfrentamiento ideológico entre Oriente y Occidente. Ḥāmid Abu Aḥmad, en su comparación entre *Doña Perfecta* y *Qindīl Umm Hāšim*, aclara este rasgo diferencial:

“Es indudable que *Doña Perfecta*, escrita en 1876, coincide en su marco general con *Qindīl Umm Hāšim*, publicada en 1944. Sin embargo, mientras que la novela galdosiana representa el conflicto entre la antigua civilización, representada en Orbajosa, y la nueva, en el ingeniero que procede de Madrid, donde se encuentra el emancipación de la razón científica —o de modo general entre España y Europa—, *Qindīl Umm Hāšim* encarna el conflicto entre la espiritualidad de la civilización oriental, representada en el barrio de al-Sayyida Zaynab, y la occidental, que se distingue por su materialismo.”¹⁶¹

¹⁵⁹ María Pilar Aparici Llanas, *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*, cit., p. 82.

¹⁶⁰ Yaḥyā Ḥaqqī, *La lámpara de Umm Hāšim*, cit., p. 81.

¹⁶¹ Ḥāmid Yūsuf Abū Aḥmad, *Dirasāt naqdiyya fī al-adabayn al-‘arabī wal-isbānī*, cit., p. 103; Ḥāmid Yūsuf Abū Aḥmad, *Qira’āt fī adab isbāniyya wa-amrīka al-lātiniyya* (Lecturas en la literatura de España y América Latina), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1993, p. 60.

Así, Clark M. Zlotchew opina que Galdós a la hora de escribir *Doña Perfecta* tenía la intención de producir una obra en la que se muestra su deseo de establecer contactos entre la España decimonónica y el resto de los países desarrollados. Clark M. Zlotchew, como se ve, amplía el círculo precisando el conflicto ideológico que traza el autor entre España y el resto de Europa. Pero, de todas formas, el conflicto está todavía dentro de Occidente.

“En el nivel socio-político filosófico —el nivel que el autor conscientemente creó la novela— los críticos y lectores han visto el deseo de Galdós para que España se abra a un fértil contacto ideológico con el resto de la Europa decimonónica. Este estudio sugiere que Galdós retrata una sima generacional en que la juventud española lucha por deshacerse del yugo del tradicionalismo para establecer este contacto con el resto del mundo, con el deseo de libertar a España de la redoma de peces, imaginada por Galdós, en que se asfixiaba.”¹⁶²

En resumen, Galdós representó España con sus conflictos interiores por la diversidad de ideologías que emanan en ella, mientras que Ḥaqqī intentó reflejar el Egipto escindido entre “la ciencia europea, por un lado, y el retraso y el primitivismo de los orientales, por otro.”¹⁶³ Por ello, se ha repetido entre varios críticos que la obra de Ḥaqqī fue un resultado de experiencias personales. Pues él mismo corrobora que a lo largo de su estancia en países europeos “no dejé de pensar en mi país y en su gente. Añoraba continuamente aquellas multitudes enormes de desgraciados y miserables que vivían con el pan de cada día.”¹⁶⁴ Por eso, vemos a Ismā‘īl, protagonista de *Qindīl Umm Hāšim*, en su camino de vuelta a Egipto mientras “da rienda suelta a su imaginación y se ve de periodista o de orador en alguna asamblea, exponiéndole a la multitud sus opiniones y creencias.”¹⁶⁵ Dicha actitud del protagonista, según Na‘īm ‘Aṭiyya, fue resultado de su sentimiento de responsabilidad para abordar los problemas, un sentimiento de conciencia para imponer un sentido nuevo de comprender la vida y empezar a cambiar la actitud tan cerrada de la sociedad en aquellos tiempos.¹⁶⁶

Todavía estamos ante las *Novelas de la primera época* de Galdós y nos llama la atención una obra más de esta etapa: *Marianela*. Entre ésta y *Abū Fūdah* existen coincidencias, a pesar de las muchas diferencias existentes entre ellas. *Marianela* es la

¹⁶² Clark M. Zlotchew, “Orbajosa y el caballo de Troya”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, cit., p. 273.

¹⁶³ ‘Abdel-Raḥmān Abu ‘Awf, *Fuṣūl fī al-naqd wal-adab* (Capítulos en la crítica y la literatura), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 2001, p. 247.

¹⁶⁴ Yaḥyā Ḥaqqī, “Aṣṣān ‘udw muntasib. Sīra ḍātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, p. 42.

¹⁶⁵ Yaḥyā Ḥaqqī, *La lámpara de Umm Hāšim*, cit., p. 92.

¹⁶⁶ Na‘īm ‘Aṭiyya, *Yaḥyā Ḥaqqī wa-‘ālamahu al-qaṣaṣī*, cit., pp. 11-12.

novela sentimental de Galdós, pero descubre al mismo tiempo una parte muy importante de la realidad. En *Abū Fūdah* también se tejen ambos hilos paralelos, con muchos matices diferenciales que tratamos de revelar a continuación.

Según Casaldueiro, “*Marianela* discurre, pues, en dos direcciones completamente distintas. De un lado, tenemos el idilio entre Nela y Pablo y de otro un problema social, presentándose éste bifurcado: vida del proletariado y actitud de los ricos ante la miseria. Estos dos temas a primera vista se presentan totalmente independientes el uno del otro.”¹⁶⁷ Por lo tanto, Geraldine M. Scanlon subraya que, a pesar del lirismo sentimental que llena *Marianela*, ésta “está tan enraizada como sus otras novelas de esta época en los problemas candentes de la realidad social.”¹⁶⁸ Notamos, asimismo, esta dualidad de planes en la estructura de la obra de Ḥaqqī. “*Abū Fūdah* es el nombre de una de las canteras del Alto Egipto, que Yaḥyà Ḥaqqī tomó como escenario de las acciones [...] Vemos en *Abū Fūdah* un hombre que enturbia la vida de una mujer casada, la aprieta y ejerce presión hasta que ella caiga víctima.”¹⁶⁹

En *Marianela*, el autor trata de presentar la realidad española desde otra perspectiva, trazando dos líneas paralelas. En la primera línea nos encontramos con el idilio entre la pequeña Marianela y el ciego Pablo Penáguilas. Cuando Marianela se entera de la noticia de la operación que permitirá a Pablo ver su fealdad frente a la hermosura de su prima Florentina, huye muriéndose al final de la obra. En la segunda línea, Galdós retrata el ambiente de Socarte con sus minas, que representa la realidad externa en la que se sitúan los personajes y las acciones de la obra. “Precisamente, el pueblo de Socarte y el trabajo de las minas constituyen una fuente de animalización y embrutecimiento de las gentes, y aun de perversión de sus sentimientos morales.” La “atmósfera de pesadez y servidumbre se extiende a los demás trabajadores de las minas, quienes ejecutan su trabajo como autómatas dominados por las máquinas.”¹⁷⁰ También, como lo vamos a ver en la parte analítica de *Nazarín* y *al-Buṣṭayī*, Ḥaqqī se sirvió en ésta de dos líneas paralelas para descubrir la realidad egipcia: el idilio entre ʿYamīla y Jalīl y la realidad social que les rodea, de una parte, y, de otra, la historia de ‘Abbās Efendi, el cartero, que pone al descubierto otras facetas de dicha realidad.

¹⁶⁷ Joaquín Casaldueiro, “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *Marianela*, edición de Joaquín Casaldueiro, Cátedra, Madrid, 2002, p. 25.

¹⁶⁸ Geraldine M. Scanlon, “Problema social y krausismo en *Marianela*” en, *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo I, cit., p. 81.

¹⁶⁹ Naʿīm ʿAṭiyya, *Yaḥyà Ḥaqqī wa-ʿālamahu al-qaṣaṣī*, cit., p. 12.

¹⁷⁰ Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, cit., pp. 34-35.

En ambas obras se aprecian estas dos direcciones, que, a nuestro parecer, existieron en muchas obras suyas. Pues varias obras de Galdós —como *Marianela*, *Doña Perfecta*, *Gloria*, etc.— y de Ḥaqqī —como *Abū Fūdah*, *al-Firāš al-šāgīr*, *al-Buṣṭayī*, etc.— exponen un problema social y, al mismo tiempo, una relación entre un hombre y una mujer. Pensamos que ambos escritores insistieron en presentar sus obras de esta forma con el fin de descubrir las dos caras de la realidad: la realidad social con todos sus componentes objetivos, visibles y sensoriales, de una parte, y, de otra, la realidad del ser humano —hombre o mujer— y su interioridad llena de odio o amor. Pues ambos lados, a nuestro juicio, constituyen el entramado de una realidad que todos vivimos. Esto nos hace decir que la subjetividad también forma parte de la realidad porque existe.

De las convergencias extraordinarias entre estas dos obras, escritas también en la primera fase de su trayectoria literaria —*Marianela* en 1878 y *Abū Fūdah* en 1933—, consta el escenario donde transcurrieron las acciones. Pues el autor canario sitúa el lugar de su obra en “el Norte de España.”¹⁷¹ Según Trinis Messina Fajardo, *Marianela* “no es una novela urbana, no aparecen calles anónimas y fachadas de calles y edificios. La acción se desarrolla en un espacio rural, en una localidad cántabra, precisamente en Socartes, un pueblo minero, y Aldeacorba, la zona agrícola.”¹⁷² Montesinos subraya que Socartes es un “pueblo imaginario de localización indecisa.”¹⁷³ Las palabras que dijo Montesinos, con respecto al capítulo IV de *Marianela*, son dignas de ser mencionadas aquí. Este capítulo, “con las consideraciones sociológicas que lo acompañan, está ahí para hacernos ver en un ejemplo lo que es la vida en este medio minero que petrifica a las gentes. [...] El lugar donde los yacimientos mineros se encuentran, las explotaciones mismas y el carácter de esa explotación, todo ha hecho que el autor ponga más atención en los ambientes que nunca antes. Las descripciones del terreno son detallistas como nunca lo fueron.”¹⁷⁴ Por eso, Casaldueiro comenta la forma en que Galdós presenta la realidad diciendo que la “crueldad humana y social está pintada muy a lo Dickens.”¹⁷⁵ La localización del escenario de *Abū Fūdah*, a diferencia del de *Marianela*, es determinada. Pues *Abū Fūdah* es una verdadera montaña que se sitúa en Manfalūt. Las descripciones que el autor nos ofrece de esta montaña, su ubicación y los pueblos que la

¹⁷¹ Benito Pérez Galdós, *Marianela*, cit., p. 51.

¹⁷² Trinis Antonietta Messina Fajardo, “Nombres y símbolos en *Marianela* de Benito Pérez Galdós”, en *Castilla. Estudios de literatura*, Universidad de Valladolid, Núm. 1, 2010, p. 76.

¹⁷³ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo I, cit., p. 242.

¹⁷⁴ *Ibidem.*, p. 242.

¹⁷⁵ Joaquín Casaldueiro, “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *Marianela*, cit., p. 77 (nota nº 3).

rodean nos aseguran la veracidad del espacio en que se mueven los personajes. Na‘īm ‘Aṭiyya, en este sentido, habla del escenario de *Abū Fūdah* diciendo:

“Abū Fūdah es el nombre de una de las canteras del Alto Egipto, que Yaḥyà Ḥaqqī convirtió en un escenario de una de sus famosas y virulentas obras... Tal vez fuera una reproducción representativa de la naturaleza de las rocas que los obreros esculpían y cortaban en aquella cantera con sus picos, mazas o, incluso, con explosivos de pólvora.”¹⁷⁶

El propio Ḥaqqī describe poéticamente la ubicación de esta montaña cuyas rocas, cuando caen, llegan hasta el agua del Nilo, y compara la imagen del Nilo pasando por debajo de la montaña de Abū Fūdah con la de un hombre arrodillado para lavar los pies a la montaña.

“Algunas piedras esparcidas están sumergidas en el agua hasta la mitad. ¡Como brotan del agua semejantes rocas! Como si el Nilo se estuviera arrodillando delante de Abū Fūdah, lavándole los pies.”¹⁷⁷

Se refiere, luego, a Benī Šaqīr, que se trata de un pueblo cerca de la montaña, pero al otro lado del Nilo. Este pueblo constituye una parte del escenario de la obra, ya que la acción se desarrolla entre estos dos lugares: la montaña de Abū Fūdah y el pueblo de Benī Šaqīr. Creemos que debido a la estancia de Ḥaqqī a lo largo de dos años en Manfalūt como funcionario de la administración y a su impregnación del ambiente, el autor quiso convertir estos lugares en escenario de su obra y las costumbres, sufrimientos de los obreros en materia novelable.

Queremos dejar constancia de que una observación minuciosa de unos escenarios, que inspiraron el ambiente de *Marianela* y *Abū Fūdah*, antecedió la escritura de estas dos obras. Así pues, Geraldine M. Scanlon subraya que “la idea de la novela le surgió después de haber observado la vida de los mineros de Reocín, cerca de Torrelavega.”¹⁷⁸ Ḥaqqī también escribió su obra después de haber vivido dos años en Manfalūt, lugar donde desarrollan los acontecimientos de su obra, puesto que Abū Fūdah es el nombre de una montaña que está frente a esta provincia en el otro lado del río Nilo.

¹⁷⁶ Na‘īm ‘Aṭiyya, *Yaḥyà Ḥaqqī wa-‘ālamahu al-qaṣaṣī*, cit., p. 40.

¹⁷⁷ Yaḥyà Ḥaqqī, “Abū Fūdah”, en el volumen de *Dimā’ wa-ḥīn*, cit., p. 127.

¹⁷⁸ Geraldine M. Scanlon, “Problema social y krausismo en *Marianela*” en, *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo. I, cit., p. 81. Véase también, a este respecto, Madariaga de la Campa, Benito Pérez Galdós: *biografía santanderina*, cit., pp. 252- 253.

Sin embargo, nos parece que la obra de Ḥaqqī está más enfocada en la realidad objetiva que la obra de Galdós, aunque ésta no está nada lejos de describir la cuestión social. Las palabras del propio Galdós sugieren que *Marianela* es una víctima y que en la sociedad existen miles y miles como ella:

“Como la Nela hay muchos miles de seres en el mundo. ¿Quién los conoce? ¿Dónde están? Se pierden en los desiertos sociales..., que también hay desiertos sociales; en lo más oscuro de las poblaciones, en lo más solitario de los campos, en las minas, en los talleres.”¹⁷⁹

Mientras Ḥaqqī desarrolla gran parte de las acciones de su obra en la cantera y nos revela muy a fondo la vida de los canteros, Galdós “no nos ofrece ningún estudio a fondo de la vida de los mineros y se limita a utilizar las minas como fondo, centrando la acción en dos personajes —Nela y Pablo— cuyos destinos sociales parecen tener poca relación con el escenario minero en el cual ha desarrollado.”¹⁸⁰ A pesar de esto, Gustavo Correa muestra que el ambiente de Socarte con sus minas constituye otro tipo de realidad externa y deprimente en la cual se hallan situados Marianela y los demás habitantes del lugar. Los aspectos que se exponen y la situación de los trabajadores en las minas representan una fuente de animalización y embrutecimiento de las gentes, y aun de perversión de sentimientos morales.”¹⁸¹ Pero, por nuestra parte, vemos que este aspecto de la realidad externa está más claro en la obra de Ḥaqqī porque éste desarrolla la mayor parte de acción en la cantera, mientras que la línea principal en la obra de Galdós es el idilio entre Marianela y Pablo. La realidad del pueblo y los mineros, el embrutecimiento y la animalización de la gente, la perversión moral, etc. sólo se muestran como trasfondo. Ḥaqqī, al contrario, se traslada paso a paso con sus personajes a la cantera y nos refleja los planes del protagonista para enredar a su víctima, su primo. Mientras tanto, establece una relación ilegal con la mujer de éste como demostración del autor de que la moral ha llegado a los peores casos de la perversión y como señal de la muerte de los sentimientos a la luz de las condiciones sociales que vive la gente en aquellos años.

Tanto Galdós como Ḥaqqī pretendieron tratar en sus obras la clase obrera. Pero en este tratamiento se observa otra diferencia. Pues Galdós muestra en su *Marianela* la vida del proletariado y la actitud de los ricos ante la miseria de éstos, mientras que

¹⁷⁹ Benito Pérez Galdós, *Marianela*, cit., p. 216.

¹⁸⁰ Geraldine M. Scanlon, “Problema social y krausismo en *Marianela*” en, *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo I, cit., p. 81.

¹⁸¹ Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, cit., p. 34.

Ḥaqqī no aborda esta dimensión en su obra. No expone en *Abū Fūdah* más que la clase obrera y sus sufrimientos como si todo el pueblo egipcio se hubiera incorporado y formado una sola clase: el proletariado.

Casalduero subraya que “a estos dos mundos, a estos dos grupos de personajes, corresponden dos paisajes distintos: minas, máquinas, talleres, galerías subterráneas, y colindante con industria, mezclada con ella, la zona de los árboles y de las vacas y los campos de trigo, la agricultura.”¹⁸² Al contrario, Yahyà Ḥaqqī nos presenta sólo un mundo cuyos personajes revelan la situación mísera de la época y la influencia de esta situación en la moral de sus gentes.

Conviene mencionar aquí otra dimensión que Ḥaqqī expuso en su obra: la dimensión religiosa. Ḥaqqī no discutía en *Abū Fūdah* la cuestión en su amplio sentido, sino que a través del tema principal el autor presenta un personaje cristiano y lo dibuja magníficamente, lo que muestra el espíritu tolerante del que hemos hablado en la sección segunda de Ḥaqqī. Éste no preguntaba por la religión o la nacionalidad de una persona, puesto que le interesaban más los valores humanos. El autor describe ‘Abdel-Masīḥ diciendo:

“‘Abdel-Masīḥ, el guardia oficial de la cantera, es el único que lleva un fez en aquella montaña, en donde se ve como un extraño perdido. Llegó a este trabajo inmediatamente después de haber abandonado el servicio militar. En su vida no ha visto una cantera ni ha convivido con un cantero. A pesar de esto —a pesar de que es forastero y su religión es diferente de la de todos los habitantes de esa montaña—, pudo en un breve tiempo comprender los secretos de la cantera, las clases de piedras, los detalles del trabajo, todos los canteros —tanto los honrados como los ladrones—. Además, sabía cómo y cuánto ganaba a cada cantero. Viene muy de madrugada llevando su escopeta. Recorre en todos los lugares dándose cuenta de los robos que se cometieron en su ausencia en las canteras del Gobierno. Nunca se quejó a la comisaría, pero alcanzaba sus objetivos por medio de sembrar cizaña entre un hombre y otro, o entre un interés y otro, por lo que los robos se disminuyeron y reinó la calma en la montaña. Le unió con los obreros una amistad llena respeto, que no conceden sino a aquéllos que saben que sus agallas no son menos sólidas de las suyas.”¹⁸³

En definitiva, Galdós y Ḥaqqī al comienzo de su trayectoria literaria nos ofrecieron otras dos obras que convergen en muchos aspectos, tanto de estructura como de contenido. En *Marianela* y *Abū Fūdah* los autores estructuraron sus dos planos paralelos en los que descubren la intimidad del hombre y la realidad objetiva que le

¹⁸² Joaquín Casalduero, “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *Marianela*, cit., pp. 25-26.

¹⁸³ Yahyà Ḥaqqī, “Abū Fūdah”, en el volumen de *Dimā’ wa-ṭīn*, cit., pp. 119-120.

rodea. Lo que más nos llamó la atención es el escenario donde transcurrieron las acciones de ambas obras. Casi fue lo mismo: un pueblo rural en cuyo lado hay una mina en *Marianela* y una cantera en *Abū Fūdāh*. También existen rasgos diferenciales como el simbolismo de los personajes y el naturalismo que emana en la obra de Galdós, mientras que la obra de Ḥaqqī carece de estos aspectos. Sin embargo, éste incluyó estos procedimientos en otras obras como *Qindīl Umm Hāšim*, *Ṣaḥḥ al-nawm*, *Fulla*, *Mišmiš*, *Lūlū* y *Dikrayāt dukkān* (Recuerdos de una tienda). Así pues, en las tres primeras obras, Ḥaqqī utilizó el símbolo como recurso fundamental para poder presentarlas.¹⁸⁴ Esta última obra, *Dikrayāt dukkān*, sigue, a nuestro parecer, la línea naturalista, ya que en ella habla de las enfermedades y la única preocupación de los médicos que se resume en el uso absoluto de la terminología médica y el único interés por las causas y efectos, lejos de los sentimientos humanos. El autor expone en esta obra como fondo la situación mísera y el comercio que la gente se acostumbró a ejercer en los remanentes de la guerra o de la autoridad militar.

“Tal vez estés de acuerdo conmigo en que hay cierta contradicción entre el orgullo de los médicos de que los enfermos resucitan entre sus manos y su inclinación a abolir la psique humana y el sentimiento de la descripción científica o del término latino con el cual se designa el caso. Tal vez su excusa sea que están familiarizados con las enfermedades y los dolores y, por ello, no les importan el nombre, la ascendencia o los problemas vitales de sus pacientes.”¹⁸⁵

Nos parece interesante también en este contexto decir que esta etapa de la obra galdosiana fue clasificada por la crítica como “periodo abstracto”, mientras que en la obra de Ḥaqqī, la primera etapa fue conocida como “fase descriptiva,” ya que en estas obras él se interesó en reflejar y describir fiel y objetivamente lo que había visto a lo largo de sus años de trabajo en las provincias del Delta como abogado o en el Alto Egipto como funcionario de la Administración de Manfalūt.

¹⁸⁴ Sobre el simbolismo en *Qindīl Umm Hāšim* véase: Muṣṭfā Ibrāhīm Ḥusayn, *Yahyā Ḥaqqī, mubd'an wa-nāqidā* (Yahyā Ḥaqqī, creador y crítico), al-maʿlīs al-a'lā li-ri'āyat al-funūn wa-l-adāb wa-l'ulūm al-iʿtimā'iyya, al-Qāhira, 1970, pp. 27-28 y 103; Mustafā Badawī, “Muqadimat al-tarʿama al-inʿilādiyya li-*Qindīl Umm Hāšim*”, en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab'ūn šam'a fī ḥayāt Yahyā Ḥaqqī*, cit., p. 188; 'Alī Al-Rā'ī, *Dirasāt fī al-riwāya al-miṣriyya*, cit., p. 166; Raʿā' Al-Naqqāš, *Udabā' mu'āṣirūn* (Literatos coetáneos), kitāb al-hilāl, al-Qāhira, 1971, p. 97; Muḥammad Ḥasan 'Abd-Allah, *Al-waqi'iyā fī al-riwāya al-'arabiyya*, cit., p. 414; Muḥammad Muḥammad Qāsim, “Yahyā Ḥaqqī wa- *Qindīl Umm Hāšim*” (Yahyā Ḥaqqī y *El candil de Umm Hāšim*) en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab'ūn šam'a fī ḥayāt Yahyā Ḥaqqī*, cit., p. 184. También sobre el simbolismo en *Ṣaḥḥ al-nawm* véase: Nabīl Faraḡ, “Ṣaḥḥ al-nawm” (Despiértate), en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab'ūn šam'a fī ḥayāt Yahyā Ḥaqqī*, cit., p. 207; Miriam Cooke, *Yahyā Ḥaqqī: taṣrīḥ mufakkir miṣrī*, cit., pp. 109-118.

¹⁸⁵ Yahyā Ḥaqqī, “*Dikrayāt dukkān*” (Recuerdos de una tienda), en el volumen de *Umm al-'Awāyiz*, cit., p. 106.

A fin de cuentas, las novelas galdosianas de la primera época, así como las obras de Ḥaqqī escritas al comienzo de su vida literaria, revelan varios aspectos de sus respectivos países. Entre ellas se aprecian varios rasgos de convergencia y otros de divergencia. En las *Novelas de la primera época*, Galdós abordó la historia con el fin de evocar acontecimientos históricos semejantes a los de la sociedad presente, como hizo en *La fontana de oro*, ya que los hechos que antecedieron la Revolución de 1868 recordaban los acaecidos en el trienio liberal 1820-1823. Dicha historia reflejada por el autor canario también la apreciamos en algunas obras de Yaḥyà Ḥaqqī como su obra *Duniya*, aunque el objetivo y la manera de abordar la historia en esta obra tienen un matiz muy diferente. En la técnica de representar la realidad, ambos han utilizado estrategias semejantes como aparece incluso en el nombre de *La fontana de oro* y *Qahwat de Dimitrī*, que son cafés. El primero está situado en la calle de la victoria, núm. 1, en Madrid; y el segundo, en la ciudad de al-Maḥmudiyya. Terminando las obras en que se reproducen aspectos del pasado, Galdós y Ḥaqqī se empeñaron en representar la realidad del momento en que vivían. Las obras galdosianas, en este sentido, fueron novelas de tesis, que “contienen idéntica crítica al fanatismo, la intolerancia y la hipocresía religiosa que la que se advierte en esta lucha pertinaz contra los neocatólicos [...] Y a su vez, dichas novelas están empapadas del espíritu reformador, que caracterizaba a Galdós, defensor incansable de la justicia y la igualdad social y del derrumbamiento de las diferencias entre los hombres por cuestión de nacimiento, como en *El audaz* o *La familia de León Roch* o de raza o religión como en *Gloria*.”¹⁸⁶ Ḥaqqī también abordó la misma cuestión en el Egipto de su tiempo, atacando el mal entendimiento de los principios religiosos y el aferramiento a ideas supersticiosas por convencer de que son religiosas. Si Fārūq Šūša nos pone al descubierto el objetivo de Ḥaqqī en *Qindīl Umm Hāšim* diciendo que el objetivo principal que procuraba conseguir era la elevación de la simple mentalidad del pueblo al nivel de la mentalidad científica de Ismā‘īl,¹⁸⁷ nos aseguramos también de que la obra incluye un espíritu reformador y una tesis para cambiar las mentalidades petríficas. Cerramos este punto diciendo que las novelas de tesis, tanto las de Galdós como de Ḥaqqī, si así podemos clasificar a *Qindīl Umm Hāšim*, “son novelas realistas, entendiendo realismo literario no como pura copia de la realidad sino como correspondencias ideológicas y estructurales entre novela y mundo histórico en el que se mueve el autor. También un

¹⁸⁶ María Ascensión Andrades Ruiz, *Los artículos costumbristas de Benito Pérez Galdós en La Nación y la influencia de los mismos en sus novelas de la primera época (Retrato de la sociedad madrileña del siglo XIX)*, cit., p. 8.

¹⁸⁷ Fārūq Šūša, “Ma‘ al-udabā’”, en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab‘ūn šam‘a fī ḥayāt Yaḥyà Ḥaqqī*, cit., p. 34.

concepto realista de la novela puede admitir la propia personalidad del escritor al interpretar la realidad, así como la intervención de su propia ideología,”¹⁸⁸ algo que fue patente en las tres novelas de Galdós, *Doña Perfecta*, *Gloria* y *La familia de León Roch*, así como en la obra de Ḥaqqī, *Qindīl Umm Hāšim*. Los aspectos sociales de la realidad española y egipcia aparecen respectivamente en *Marianela* y *Abū Fūdah*, cuyos contenidos reflejan muchos aspectos comunes, sobre todo en el escenario y exponen, con la diferencia que hemos señalado, la realidad objetiva de ambas sociedades.

Pasamos a otra etapa de la trayectoria literaria de ambos escritores. Esta fase en la obra del escritor español recibe el nombre de *Novelas españolas contemporáneas* y empieza con *La desheredada* (1881). Son veintiuna novelas, que —con algunas excepciones— están dedicadas a reflejar la vida madrileña del siglo XIX. Ignacio Elizalde opina que estas novelas “son más conocidas que las anteriores y de más valor, y a ellas debe su título de primer novelista de la España moderna.”¹⁸⁹ A este respecto, Ángel del Río corrobora que debido al vasto panorama de vidas humanas, de problemas y asuntos de la vida cotidiana que presentan todas estas novelas no se puede destacar ninguna de ellas. O sea, todas las obras de este ciclo se igualan en su importancia tanto artística como realista:

“Si por lo completo del cuadro y la riqueza de la observación la obra maestra es *Fortunata y Jacinta*, podríamos elegir cualquiera superior en otros aspectos: la fina pintura irónica del fracaso de un intelectual, en medio de una sociedad materialista o la creación del personaje autónomo en *El amigo Manso*; la comprensión del conflicto moral de Federico Viera, parásito social, aristócrata lleno de prejuicios, capaz de caer en las mayores bajezas y sin embargo con un indudable sentido de la dignidad personal, en *Realidad*; la naturalidad con que presenta el heroísmo espiritual de la mendiga Benina, símbolo de la más pura caridad cristiana, en *Misericordia*; el despiadado humorismo, humorismo sin embargo conmovedor, con que están descritos la locura y el suicidio del cesante Villamil en *Miau* o la vida atormentada y grotesca del prestamista Torquemada en las cuatro novelas que dedica a este personaje. No son de menos valor, cada una con su enfoque particular, *La desheredada*, *Lo prohibido* o *La de Bringas*.”¹⁹⁰

En estas novelas, Galdós nos presenta la sociedad española contemporánea en todas sus facetas. Cientos de personajes de toda índole se incorporan a la obra de Galdós como retrato fidelísimo de la vida española, explorando, de esta forma, los aspectos vitales de dicho tiempo. El realismo galdosiano en esta etapa “se enriquece,

¹⁸⁸ María Pilar Aparici Llanas, *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*, cit., p. 16.

¹⁸⁹ Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, cit., p. 21.

¹⁹⁰ Ángel del Río, “Galdós: síntesis de la novela y del espíritu de la época”, en *Historia de la literatura española*, volumen 2, cit., pp. 304-305.

mediante nuevas técnicas o el desarrollo de sus facultades artísticas.” Así, en algunas novelas de esta fase como *La desheredada*, *Lo prohibido*, *Tormento* o *La de Bringas*, Galdós intensifica, siguiendo la tendencia naturalista, el empeño de retratar la realidad española. Por ello, aparecen en ellas “la crudeza de algunos cuadros de miseria y el intento de explicar el vicio o el crimen como resultado de esta miseria.” En otras novelas como *La desheredada* y *Lo prohibido* el vicio o el crimen viene explicado como consecuencia de la herencia o las taras fisiológicas.”¹⁹¹

En la opinión de Gustavo Correa, Galdós adopta en las *Novelas españolas contemporáneas* “una actitud totalmente diferente frente al mundo de la realidad.” El autor no aborda simplemente los problemas sociales con implicaciones ideológicas, sino que nos relaciona con el mundo de la realidad externa con una acumulación innumerable y detallada de toda clase de objetos. “Asimismo, este periodo se caracteriza por la representación fidedigna de ambientes, escenarios y lugares concretos, la presencia densa del vivir cotidiano, dentro de una sucesión compacta de incidentes habituales e inesperados, y la descripción minuciosa de los caracteres.”¹⁹²

A nuestro parecer, la convicción de Galdós de que la novela debe ser “espejo fiel de la sociedad en que vivimos”¹⁹³ le ha hecho captar la realidad objetiva con toda precisión, presentando una novela en la que palpita el pueblo madrileño, que es “muy poco conocido: se le estudia poco, y sin duda el que quisiera expresarlo con fidelidad y gracia, hallaría enormes inconvenientes y necesitaría un estudio directo y al natural sumamente enojoso.”¹⁹⁴

De igual manera, Ḥaqqī terminó su obra ideológica, *Qindīl Umm Hāšim*, y siguió escribiendo muchas obras en las que se aprecia con evidencia la mezcla entre realidad y ficción. En esta etapa también Ḥaqqī sigue siendo fiel a su vocación realista, reflejando muchos aspectos de la realidad objetiva y, al mismo tiempo, revelándonos su perspectiva frente a muchas cuestiones del momento. En obras como *Umm al-‘Awāyiz* (1947), *Ṣaḥḥ al-nawm* (1955), *al-Sullam al-lawlabī* (La escalera de caracol) (1959), *Mawlid bila ḥummuṣ* (Mawlid sin garbanzos) (1959), *Imra’a miskīna* (Pobre mujer) (1961), *al-Firāš al-šāgīr* (1961), *al-Nisyān* (El olvido) (1968), etc., vemos

¹⁹¹ Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, cit., p. 22.

¹⁹² Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo*, cit., p. 38.

¹⁹³ Benito Pérez Galdós, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, en *Ensayos de crítica literaria*, cit., p. 124.

¹⁹⁴ *Ibidem.*, p. 129.

paralelamente descripciones objetivas del espacio y personajes ficticios —mezclados a veces con otros reales— que se mueven en este espacio para descubrir algunas facetas o verdades de la realidad egipcia, proporcionándonos, asimismo, sus opiniones al respecto. Dicha actitud, según hemos visto en las palabras de Pilar Aparici, es realista: “También un concepto realista de la novela puede admitir la propia personalidad del escritor al interpretar la realidad, así como la intervención de su propia ideología.”¹⁹⁵

Ḥaqqī trata en estas obras las presiones sociales y su influencia en la voluntad del hombre. Según Na‘īm ‘Aṭiyya, “si Ḥaqqī ha registrado en *Iḥtiyāy* (Protesta) algunos rasgos de la situación social, basada en un conflicto donde los fuertes se aprovechan de los débiles, en *Tanawa‘at al-asbāb* (Una variedad de razones) se refiere a otro aspecto de la situación social como viene aclarado en la relación entre la señora Zaliḡa —que gracias a su avaricia tiene el dinero ahorrado y amontonado— y su pariente, el pobre Šu‘ayb Efendi, un viudo viejo.”¹⁹⁶ Ḥaqqī, entonces, trata en algunas de las obras de esta etapa el abismo que separa las clases sociales, algo que Miriam Cooke comentó diciendo que es la “gran división”, un título bajo el cual la autora sigue interpretando la síntesis de la obra de Yaḡyà Ḥaqqī en esta fase:

“Ḥaqqī representa la sociedad como si fuera un sistema de división sectaria, entre «los que tienen» y «los que no tienen». El primer grupo nunca aparece descrito sino por las máscaras de sus antagonistas. El segundo grupo constituye, por el contra, la base de las obras de Ḥaqqī. La diferenciación entre los dos grupos es absoluta. Pues son dos especies distintos. Son criaturas que pertenecen a dos niveles existenciales diferentes, entre los que no se puede establecer una comunicación verdadera.”¹⁹⁷

Al-Firāš al-šāḡir (1961) es otra obra en la que se mezcla la realidad con la ficción de una manera magistral. En ella se ve la descripción de la calle de al-Rayḡān desde la esquina de la plaza de al-Imāmayn. En esta calle existe “una fila de tiendas pobres, pareadas y semejantes, que van paralelas a la rectitud y redondez de la acera desconchada y estrecha.”¹⁹⁸

Es un escenario objetivo donde se mueven personajes ficticios, expresando verdaderos problemas sociales. En esta obra, así como en *Umm al-‘Awāyiz*, el autor trata de exponer el tema de la voluntad y su importancia en el sobrevivir o la muerte del

¹⁹⁵ María Pilar Aparici Llanas, *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*, cit., p. 16.

¹⁹⁶ Na‘īm ‘Aṭiyya, *Yaḡyà Ḥaqqī wa-‘ālamahu al-qaṣaṣī*, cit., p. 25.

¹⁹⁷ Miriam Cooke, Miriam Cooke, *Yaḡyà Ḥaqqī: tašrīḡ mufakkir mišrī*, cit., p. 77.

¹⁹⁸ Yaḡyà Ḥaqqī, “al-Firāš al-šāḡir” en el volumen de *al-Firāš al-šāḡir*, cit., p. 250.

personaje. Así, Ibrāhīm, protagonista de esta última obra, cuya voluntad está en ruinas, lleva una vida picaresca hasta que se convierte en un mendigo en la puerta de la mezquita de al-Sayyida Zaynab, pidiendo limosna a la gente.

“La voluntad de Barhūma es floja, débil y de fácil repliegue o derrota ante cualquier ataque externo. Pero la voluntad del joven en *al-Firāš al-šāgir*, además de todo esto, es una voluntad dominada por una enfermedad psicológica, que la llevó a los peores extremos de la perversión sexual. Este hecho hace clasificar que esta obra —a diferencia de las anteriores— sea clasificada por psicológica.”¹⁹⁹

Ante la imposibilidad de detenernos en el estudio pormenorizado de todas y cada una de las obras de los autores objeto de trabajo, nos vemos obligados a elegir dos obras de esta etapa para hablar de la representación de la realidad en ellas. La elección de estas dos obras precisamente fue por ser ambas representativas dentro del conjunto de sus respectivas obras en general, y en esta etapa en particular, y además, por su valor literario y extraliterario.

De las *Novelas españolas contemporáneas* de Galdós y de las obras escritas por Ḥaqqī a partir de los años cincuenta —que representan una etapa de madurez en la trayectoria literaria de éste— desfilan ante nuestros ojos dos obras maestras de sus respectivos autores. Entre ellas hay muchas convergencias, lo que nos animó a elegir las como modelos de dicha etapa para hablar de su reflejo e imitación de la realidad de la época. Son *Fortunata y Jacinta* y *Ṣaḥḥ al-nawm*. Se puede comparar estas dos obras, teniendo en cuenta la longitud de la primera frente a la cortedad de la segunda. Así, por ejemplo, *Fortunata y Jacinta* en la edición de Julio Rodríguez Puértolas llegó a ser unas 897 páginas, mientras que *Ṣaḥḥ al-nawm* es una novela de unas 154 páginas.

Ambas obras coinciden en trazar una época determinada de la historia del país. De una parte, la acción de *Fortunata y Jacinta* transcurre en los años que vinieron después de la Revolución de 1868, algo interesantísimo desde el punto de vista comparatístico porque la acción de *Ṣaḥḥ al-nawm* también describe la situación de Egipto entre dos épocas: los años que precedieron a la Revolución del 23 de julio de 1952 y los años que siguieron a ésta. En este sentido, Julio Rodríguez Puértolas subraya:

¹⁹⁹ Na‘īm ‘Atiyya, *Yahyà Ḥaqqī wa-‘ālamahu al-qaṣaṣī*, cit., p. 76-77.

“La acción de *Fortunata y Jacinta* abarca desde 1869 a 1876, incluyendo así el reinado de Amadeo I, la Primera República, los golpes militares de Pavía y de Martínez Campos y año y medio de Restauración borbónica.”²⁰⁰

El final de la obra marca un momento histórico decisivo y muy importante en la historia de España. Es el momento en que “la burguesía dirigió finalmente para obtener todo el control y, al final, incluso crearon a un rey burgués.”²⁰¹ En “*Fortunata y Jacinta*, novela literaria”, Rodríguez Puértolas nos ofrece con más claridad y más detalles el espacio temporal de la obra y afirma, al mismo tiempo, la presencia evidente en la obra de “una acuciante realidad socio-histórica en la España de la época”:

“... la acción de la novela (publicada en 1886-1887) tiene lugar entre 1869 y 1876, esto es, desde la fecha en que se promulga la constitución radical subsiguiente a *La Gloriosa* hasta pocos meses antes de la proclamación de 1876, la de la Restauración. Entre ambas fechas, recordemos también han ocurrido algunas cosas de importancia al respecto, dentro y fuera de España: 1869, creación de la sección española de la Asociación Internacional de Trabajadores; 1870, primer congreso obrero, en Barcelona; 1870-1871, la comuna de París; 1871, debate y condena de la Internacional en las Cortes Españolas; 1873, una vez proclamada la República, epidemia de cantonalismo y sublevación anarquista de Alcoy...”²⁰²

Como se ve muy claro, *Fortunata y Jacinta* aborda una época de cambios radicales en la historia de España. Es interesante decir que *Ṣaḥḥ al-nawm* trata una situación política y social muy semejante en Egipto, aunque Ḥaqqī expone el tema desde otra perspectiva y con otros matices que caracterizan su arte. Pero, en general, el ambiente revolucionario de la época y los cambios que se produjeron en la política de ambos países pueden ser un motivo directo de la escritura de ambas obras y, por lo tanto, éstas incluyen muchos aspectos de convergencia. Así pues, como *Fortunata y Jacinta* muestra la realidad de la sociedad española en unos ocho años de la historia social y política del país, *Ṣaḥḥ al-nawm* traza la situación del pueblo egipcio antes y después de la Revolución de 1952, pero sin delimitación de la cantidad de los años en que desarrollan las acciones. La obra de Ḥaqqī fue escrita y publicada en 1955, es decir, en el albor de la revolución y a principios del Estado de Nāṣir.²⁰³ En esta obra, Ḥaqqī habla de una realidad palpable y vivida por parte del autor y sus coetáneos, aunque Ḥaqqī utiliza en la misma el símbolo para que no se ponga bajo el microscopio de un

²⁰⁰ Julio Rodríguez Puértolas, “Estudio Preliminar” a: Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, cit., p. 97.

²⁰¹ Carlos Blanco Aguinaga, “On the birth of *Fortunata*”, en *Anales galdosianos*, University of Pittsburgh, Pittsburgh - Pennsylvania, año III, 1968, p. 15.

²⁰² Julio Rodríguez Puértolas, “*Fortunata y Jacinta*, novela literaria”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, cit., p. 187.

²⁰³ Nāyī Nāyīb, *Yahyà Ḥaqqī wa-yīl al-ḥanīn al-ḥaḍārī*, cit., 189.

gobierno autoritario. Ṭaha Ḥusayn, en este sentido, afirma que es evidente que el pueblo donde desarrollan las acciones es Egipto. Asimismo, está claro que el dueño de este milagro es el líder de la Revolución y sus compañeros. Es patente, al final, que el autor quiere que nos sintamos satisfechos por la reforma que se pudo lograr en Egipto y nos consuele por lo que todavía existe de los efectos de debilidad y corrupción.²⁰⁴

Fu'ād Dawāra nos presenta otra interpretación, viendo que *Ṣaḥḥ al-nawm* es un intento para retratar “el gran desarrollo que produjo la Revolución en nuestra vida. Por ello, en la primera parte el autor muestra segmentos determinados de la gente del pueblo y expone sus sufrimientos. En la segunda parte del libro traza la transformación y la mejora de la vida de estas personas gracias a las directrices y reformas de al-Ustād.”²⁰⁵ Nabīl Faraḡ también confirma que la novela trata de describir el cambio que transcurrió para el pueblo egipcio, “un cambio que nos pareció una recompensación de las décadas de retraso.”²⁰⁶

Así, en la obra de Ḥaqqī el pueblo de “ayer” simboliza Egipto antes de la Revolución de julio de 1952, Egipto entre el palacio, la colonización, los feudales y el incendio de El Cairo, mientras que el pueblo de “hoy” es el Egipto de los años cincuenta, o sea, de los años que siguieron la Revolución. El personaje de al-Ustād — que se refiere a Ḥamāl ‘Abdel-Nāṣir— ha cambiado la situación del pueblo, trayendo todo lo que vio conveniente para el renacimiento de éste. Pero cualquier cambio que no se basa en comunicación humana y democracia es, según ‘Abdel-Ḥamīd Ibrāhīm, absurdo y pérdida.²⁰⁷

Ṣaḥḥ al-nawm fue escrita en la fase del éxito de Nāṣir, en los momentos de ascenso público de éste en Egipto y en los países árabes, en momentos en que el Consejo Egipcio de la Revolución monopoliza el trabajo político. Esta actitud impone muchas restricciones en los medios de la expresión crítica.²⁰⁸

²⁰⁴ Ṭaha Ḥusayn, *Naqd wa-iṣlāḥ* (Crítica y reforma), 2ª edición, Beirut, 1960, p. 159.

²⁰⁵ Fu'ād Dawāra, *Fī al-riwāya al-miṣriyya* (En la novela egipcia), Dār al-kitāb al-‘arabī lil-ṭibā‘a wal-naṣr, 1968, pp. 35-36.

²⁰⁶ Nabīl Faraḡ, “Ṣaḥḥ al-nawm”, en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab ‘ūn šam ‘a fī ḥayāt Yaḥyà Ḥaqqī*, cit., pp. 219-220.

²⁰⁷ ‘Abdel-Ḥamīd Ibrāhīm, “Yaḥyà Ḥaqqī wa-fayḍ al-Karīm” (Yaḥyà Ḥaqqī y la abundancia del Generoso), en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab ‘ūn šam ‘a fī ḥayāt Yaḥyà Ḥaqqī*, cit., pp. 133-134.

²⁰⁸ Nāyīl Nāyīb, *Yaḥyà Ḥaqqī wa-yīl al-hanīn al-ḥaḍārī*, cit., p. 228.

A pesar de que Ḥaqqī afirma que esta novela no tiene nada que ver con la política, fue una resonancia del descontento ante los aspectos de dictadura del nuevo régimen. Es una obra que fue escrita tres años después de la Revolución y, por ello, pone al descubierto los efectos de ésta en un marco simbólico y transparente. En esta obra, Ḥaqqī expone la situación de un pueblo antes y después de la llegada de uno de sus hijos que recibió sus estudios en la capital. Aunque fueron muy claros los aspectos de modernización y progreso —el tren fue uno de los ejemplos más destacados—, el pueblo perdió la cooperación entre sus hijos. Pues cada uno es extraño de sus vecinos y piensa sólo en lograr sus objetivos. Mientras aumenta este espíritu egocéntrico, nadie se da cuenta de que el hijo del pueblo se apodera de la autoridad.²⁰⁹

En esta ocasión, también conviene dejar constancia de que la dimensión política de la cual hemos hablado en la sección anterior aparece patentizada en estas obras, algo que relaciona siempre la figura de autor como hombre, pensador, que influye y se queda influenciado por los hechos de la sociedad circundante, con la del mismo como escritor que procura convertir todas estas experiencias en una expresión poética que revela al lector su adhesión a la realidad.

Después de esta exposición del espacio temporal en ambas obras, conviene referir a la siguiente coincidencia que, a nuestro parecer, es una de las convergencias más curiosas que se hallan en las obras de los autores, objeto de trabajo. Es la situación política que surgió como resultado de la Revolución, aunque también con algunas diferencias. Así, después de la Revolución de septiembre de 1868 en España, hubo un gobierno provisional 1868-1870 y, luego, el reinado de Amadeo I de Saboya de 1870 a 1873. En febrero de este mismo año se proclama la Primera República Española, una república que habría de durar un año escaso, once meses, hasta enero de 1874. La coincidencia que reside aquí es precisamente la proclamación de la República en Egipto también después de la Revolución. Pero, a diferencia de la Primera República Española, la República en Egipto surgió como consecuencia del golpe militar que llevó a cabo un grupo de los oficiales libres, encabezado por Ŷamāl ‘Abdel-Nāṣir. No pasó mucho tiempo entre la Revolución en Egipto y la proclamación de la República como se había hecho en España. Otra diferencia es el tiempo de permanencia de dicha República. Pues, como lo hemos referido, en España, ésta duró un año y fue la Primera República, ya que

²⁰⁹ Miriam Cooke, *Yaḥyā Ḥaqqī: tašrīḥ mufakkir miṣrī*, cit., pp. 29-30; Maḥmūd Ḥāmid Ṣawkat, *Muqawimāt al-qīṣṣa al-‘arabiyya al-ḥadīṭa*, cit., p. 247.

hubo una segunda en 1931-1939, mientras que en Egipto fue la primera y la última hasta el momento.

Referente a la representación de la realidad social, tanto Galdós como Ḥaqqī abordan en *Fortunata y Jacinta* y en *Ṣaḥḥ al-nawm* varios aspectos de la sociedad de aquellos tiempos y muestran su interés por la reforma total de sus respectivos países. *Fortunata y Jacinta*, en este sentido, es más de una novela de costumbres en la que el autor cuenta una historia de dos mujeres que representan dos mundos opuestos: la alta burguesía y el pueblo llano.

“*Fortunata y Jacinta*, dos unidades en el libro; dos binomios: las dos protagonistas. Dos casadas, como indica el título: una el símbolo de la naturaleza, del pueblo, de la revolución, de la perdición; la otra el símbolo de la sociedad, de la burguesía, de la restauración, del orden, de la salvación. Naturaleza vs sociedad; pueblo vs burguesía; desorden vs orden; perdición vs salvación. Y una novela de amor y de vida; atrayente, tanto para el lector sensible que gusta de perderse en la maraña vivencial con que el escritor recoge el latido de la época, como para que el busca el disfrute por lo narrativo, por el placer del desentrañamiento del texto en su suceder.”²¹⁰

Lo mismo hizo Ḥaqqī en *Ṣaḥḥ al-nawm* cuando representó simbólicamente la gente del pueblo antes y después de la revolución, de una parte, y, de otra, los responsables del golpe militar, que obligaron al rey Fārūq que abdicara y saliera del país dejando a su hijo, Aḥmad Fu’ād, en el poder hasta que se proclamara la República en el 18 de junio de 1953. Estos dos mundos —el de la oligarquía madrileña o la alta burguesía y el pueblo llano— constituyen primordialmente los componentes de la sociedad del momento. Ambos autores han sabido manejar la técnica con la que reflejan con claridad el ambiente de sus personajes. Así pues, como el autor canario iba a comenzar su obra hablando de la clase burguesa, colocó un narrador de esta misma clase para poder revelarnos su ambiente con facilidad.

“Se trata, en todo caso de un narrador burgués que habla a los burgueses, y de un autor que escribe desde la burguesía contra esa misma burguesía. Conducidos así por el narrador, podemos entrar con mayor facilidad en el ambiente ideológico de la clase dominante en *Fortunata y Jacinta*.”²¹¹

²¹⁰ Yolanda Arencibia, “Seres inolvidables: los personajes de *Fortunata y Jacinta*” en: Yolanda Arencibia y Ángel Bahamonde (Eds.), *Galdós en su tiempo*, cit., p. 285.

²¹¹ Julio Rodríguez Puértolas, “Estudio preliminar” a: Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, cit., p. 97.

Yahyà Ḥaqqī, de otra parte, empieza su obra hablando de “nuestro pueblo” y los tipos que él eligió y con los que se encontraba en la taberna. Por ello, el narrador pertenecerá a esta clase. Nāyī Naŷīb, comenta este procedimiento diciendo que el autor:

“Insiste en esto y afirma su relación con el resto de los personajes. Él también es uno de los que frecuentan la taberna.”²¹²

El autor mismo, en el capítulo séptimo, plantea esta cuestión explicando las causas de esta elección y afirmando que estos tipos del pueblo llano se influyen rápidamente por los eventos de la sociedad. Son los proletarios:

“Te limitaste a hablar de una parte de la gente dejando la otra, y prestaste tu atención sólo a la taberna y a sus clientes porque eres uno de ellos. [...]. Referente al resto de la gente del pueblo, que son muchos, que ganan su sustento a duras penas, aguantan —como animales— todo el día un trabajo agobiante, que se realiza en otros países mediante instrumentos y con poco esfuerzo, poco tiempo, pocos gastos.”²¹³

En definitiva, Galdós y Ḥaqqī crean un narrador que pertenece a la clase social que retrata a fondo porque será más capaz de reflejar sus peculiaridades con más facilidad, puesto que es uno de ellos. El narrador de *Fortunata y Jacinta* es uno de la alta burguesía porque el autor se interesa más en reflejar los aspectos de ésta, aunque también aparecen las otras clases bien dibujadas. El narrador de *Ṣaḥḥ al-nawm*, al contrario, pertenece al pueblo llano porque el autor quería destacar esta clase porque, a su juicio, es la más afectada cuando caen las desgracias.

Intentamos resaltar un aspecto más que confirma el realismo de ambas novelas: el autor canario se identifica con don Evaristo Feijoo, que para muchos críticos refleja la imagen de Pérez Galdós. Aparece como un personaje irónico, solterón, viajero, librepensador, anticlerical y aficionado a la mujer. Es un personaje pretexto para exponer algunas de las ideas de Galdós a lo largo del relato acerca de la vida, la política, la sociedad y del amor:

“Don Evaristo González Feijoo merece algo más que una mención en este relato. Era hombre de edad, solterón, y vivía desahogadamente de sus rentas y de su retiro de coronel del ejército. A poco de la guerra de África, abandonó el servicio activo. Era el único individuo de la tertulia que no tenía trampas ni apuros de dinero. Su existencia plácida y ordenada, reflejándose en su persona pulcra, robusta y simpática. Su facha denunciaba su profesión militar y su natural hidalgo; tenía bigote blanco y

²¹² Nāyī Naŷīb, *Yahyà Ḥaqqī wa-ŷīl al-ḥanīn al-ḥaḍārī*, cit., p. 192.

²¹³ Yahyà Ḥaqqī, *Ṣaḥḥ al-nawm*, cit., pp. 77 y 79.

marcial arrogancia, continente reposado, ojos vivos, sonrisa entre picaresca y bondadosa; vestía con mucho esmero y limpieza, y su palabra era sumamente instructiva, porque había viajado y servido en Cuba y en Filipinas; había tenido muchas aventuras y visto muchas y muy extrañas cosas. No se alteraba cuando oía expresar las ideas más exageradas y disolventes. Lo mismo al partidario de la inquisición que al petrolero más rabioso, les escuchaba Feijoo con frialdad benévola. Era indulgente con los entusiasmos, sin duda porque él también los había *padecido*. Cuando alguno se expresaba ante él con fe y calor, oíale con la paciencia compasiva con que se oye a los locos. También él había sido loco; pero ya había recobrado la razón, y la razón en política era, según él, la ausencia completa de fe.”²¹⁴

De otra parte, Ḥaqqī se identifica con el narrador de la novela y muchas veces se unen la voz del narrador y la del autor. Y así, expresa también libremente sus ideas. Pero el narrador-autor, en *Ṣaḥḥ al-nawm*, utilizaba el símbolo y la ironía para hacer entender la obra de un modo concreto:

“Escribo estas memorias a intervalos y muy despacio, aprovechando el tiempo. Pero no empiezo un capítulo nuevo sin leer palabra por palabra con ojos de un extraño todo lo anterior. Solamente de esta forma el autor se envuelve en el mismo ambiente. Así, se armoniza el estilo y todo sus capítulos se nutren de la misma fuente.”²¹⁵

Parece patente la voz del autor en estas líneas que seguramente va a parecer mezclada con la del narrador expresando las ideas del primero acerca de la vida, la política y de la sociedad de aquellos momentos.

Este aspecto, el de la identificación del propio autor con uno de los personajes, muestra, a nuestro juicio, la adhesión del autor con la realidad circundante, y sobre todo la suya, que se trata de la realidad más verificada y verdadera para él. También consideramos esto como forma de representar las experiencias personales del autor en su obra literaria, un tema del que hemos hablado en la sección segunda. Nos parecieron muy significativas las palabras que ha dicho Francisco Rodríguez Batllori, con respecto a *Fortunata y Jacinta*, y, por lo tanto, las exponemos a continuación:

“Al publicarse esta obra, miróse el pueblo madrileño en tal espejo, y no sólo vio reproducida su propia imagen, sino realzada y transfigurada por obra de un artífice excepcional. Se encontró más poético de lo que nunca había imaginado y le pareció más sincero y hermoso el ambiente en que vivía. Aprendió que en la intimidad de los hogares existen dramas y tristezas, virtudes y alegrías, miserias y lágrimas. Un

²¹⁴ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, cit., p. 793.

²¹⁵ Yahyà Ḥaqqī, *Ṣaḥḥ al-nawm*, cit., p. 76.

intérprete genial arrojó luz sobre las inquietudes propias de este vivir cotidiano y las expuso, con sencillez y comprensión, a la contemplación de las multitudes.”²¹⁶

Ṣaḥḥ al-nawm, por otra parte, expone la situación social y política con sinceridad, pero también con mucho simbolismo. La insistencia del autor en destacar la realidad social, le hizo ofrecernos modelos humanos sumergidos en un letargo y resignados a su destino y una realidad que les tocó vivir. En la segunda parte de *Ṣaḥḥ al-nawm*, aparecen los mismos personajes, pero esta vez tienen un objetivo que procuran lograr, ya que viven una nueva fase distinta de la anterior.

“La gente del pueblo estaba sumergida en un sueño letárgico, se acostumbró a la sumisión, la dependencia y la aceptación de la injusticia. Cada vez que se mueve siente como los grietes se aprietan. [...] Perdió la confianza en sí misma añorando la justicia. [...] Cuando paseaba en el pueblo sentía que la gente se despertó de su sueño. La despertó el apoderamiento de al-Ustāḍ de los asuntos del pueblo y el establecimiento de la ley entre toda la gente en base igualitaria. [...] No pretendo decir que el pueblo se ha vuelto a vivir en paz y bienestar, pero es suficiente que toda la gente ha llegado a reconocer que esta es nueva era.”²¹⁷

Ḥaqqī pone al descubierto las causas que le hicieron abordar el tema de esta forma diciendo:

“El libro entero es una advertencia contra la dictadura. Es uno de mis escritos a los que yo me siento más cercano. Dedicué mucho tiempo y esfuerzo para este trabajo, sobre todo porque se escribió después de 1954, tras la abolición de la formación de los partidos. Por consiguiente, tenía que tener mucho cuidado para no entrar en cualquier problema con la censura.”²¹⁸

En este contexto, es preciso advertir que, a diferencia de lo que hemos destacado entre *Marianela* y *Abū Fūdah* sobre la adhesión de esta última a la realidad objetiva más que la primera, entre *Fortunata* y *Jacinta* y *Ṣaḥḥ al-nawm* la cuestión va al revés. O sea, Aunque ambas reflejan la realidad de su tiempo, en *Fortunata* y *Jacinta* se aprecia el estilo mimético y la determinación de los lugares, personas y cosas más que en *Ṣaḥḥ al-nawm*. En este sentido, Vernon A. Chamberlin afirma que “existen en *Fortunata* y *Jacinta* algunos casos en los cuales Galdós se limita a reproducir miméticamente con

²¹⁶ Francisco Rodríguez Batllori, *Galdós en su tiempo*, Prólogo de Federico Carlos Sainz de Robles, Litografía Saavedra, Las Palmas de Gran Canaria, 1968, p. 104.

²¹⁷ Yaḥyā Ḥaqqī, *Ṣaḥḥ al-nawm*, cit., pp. 121-122.

²¹⁸ Mona Anis, “Thus spoke Yehia Haqqi” en *Al-Ahram Weekly*, 29 April- 5 May 2004, Issue No. 688, located in: <http://weekly.ahram.org.eg/2004/688/bo7.htm> (último acceso 17/03/2010). Esta entrevista con el novelista fue en mayo 1991.

sus apodos el mundo objetivo y real.”²¹⁹ Germán Gullón, comentando las descripciones de Madrid que aparecieron en la obra galdosiana, pone al descubierto que se puede:

“compulsar las calles y los nombres mencionados por el autor con mapa de la ciudad del siglo XIX, y quedarnos muy satisfechos al comprobar que las calles existieron entonces y que existen todavía y que son transidas por las ciudadanos de la capital.”²²⁰

Esta es la manera con la cual el autor canario presentó la realidad del ambiente madrileño, representando el espacio público de una forma extraordinaria. En *Ṣaḥḥ al-nawm*, al contrario, Ḥaqqī no menciona nombres de lugares determinados. Sólo habla de “nuestro pueblo” de forma general. Tampoco ofrece personajes de la época de forma expresa, como lo hizo Galdós en *Fortunata y Jacinta*. A fin de cuentas, la reproducción objetiva de la realidad que Ḥaqqī trató de mostrar en *Abū Fūdah* pierde su vigor a la hora de escribir *Ṣaḥḥ al-nawm*, mientras que la actitud romántica y casi subjetiva que Galdós muestra en *Marianela* se convierte en un realismo objetivo en las *Novelas españolas contemporáneas*, sobre todo en *Fortunata y Jacinta*. En ésta aparecen evidentemente las intrigas políticas, así como la situación social de la época. Al contrario, *Ṣaḥḥ al-nawm* aborda simbólicamente estas cuestiones debido a la censura y la persecución política de su tiempo.

En conclusión, hemos tratado de exponer en este capítulo el tema de la representación de la realidad, tanto española como egipcia, en el conjunto de las respectivas obras de ambos autores objeto de trabajo. En la obra de Galdós, así como en la de Ḥaqqī, se aprecia con nitidez la vena realista y el reflejo objetivo de varios aspectos de la sociedad. En el conjunto de las obras de Pérez Galdós y de Yaḥyà Ḥaqqī, aparece el entramado de las ideas de éstos acerca de varios aspectos de la vida, como signo de la representación realista de los aspectos de la sociedad. Este reflejo de las ideas de los autores demuestra lo que hemos tratado de constatar en este trabajo también: la obra literaria de ambos tiene mucho que ver con las experiencias personales. En primer lugar, hemos empezado con la representación de la realidad histórica, que constituye la base del presente, y así la consideraron Galdós y Ḥaqqī y, por ello, reflejaron la historia con el fin de comprender mejor el presente. La historia de España, por una parte, y, por otra, la historia de Egipto se resucitaron para tener vida eterna en la

²¹⁹ Vernon A. Chamberlín, “Verosimilitud y humorismo de los apodos en *Fortunata y Jacinta*”, en *Actas del quinto congreso internacional de estudios galdosianos (1992)*, tomo I, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, p. 64.

²²⁰ Germán Gullón, “La representación del espacio público en Galdós (*Fortunata y Jacinta*)”, en: Yolanda Arencibia y Ángel Bahamonde (Eds.), *Galdós en su tiempo*, cit., p. 247.

obra literaria de Galdós y de Ḥaqqī. A pesar del interés compartido por la historia y el empeño de ambos autores en reflejar esta historia en sus obras literarias, existen muchas divergencias entre la obra de Galdós, los *Episodios Nacionales*, y la obra de Ḥaqqī, las *Páginas de la historia de Egipto*. También hemos observado que en la primera época de la trayectoria literaria de ambos autores aparecieron obras que se parecen de un modo u otro, teniendo en cuenta las diferencias que distinguen el arte de cada autor: la novela y la novela corta, el objetivo de escribir la obra, la pura objetividad o la mezcla de realidad y ficción, etc. En este sentido, nos pareció importante ofrecer obras como *Fontana de oro* frente a *Qahwat Dimitrī* y *Duniya*; *Doña Perfecta*, *Gloria* y *La familia de León Roch* frente a *Qindīl Umm Hāšim*; y *Marianela* frente a *Abū Fūdah*. La abundancia de las obras de Galdós frente a las pocas obras que escribió Ḥaqqī hizo que apareciera una divergencia más: Galdós trataba el mismo tema en varias obras como lo hizo en el problema religioso para el cual dedicó varias obras de la primera época, mientras que Ḥaqqī trató este tema solamente en *Qindīl Umm Hāšim*. En las *novelas españolas contemporáneas*, el autor canario, dejando el periodo abstracto en el que trazaba los problemas ideológicos de España en su primera época, cambió su rumbo hacia el naturalismo y el retrato objetivo de la realidad presente. Esta dirección apareció en la obra de Ḥaqqī, pero de forma muy desequilibrada. De esta etapa, que representaba la fase de madurez en la trayectoria literaria de ambos autores debido a la adquisición de muchas experiencias literarias que les hicieron perfeccionar su arte, hemos elegido dos obras cuyos contenidos expresan momentos parecidos en la historia de ambos países. Son *Fortunata y Jacinta* y *Ṣaḥḥ al-nawm*, que incluyen varias convergencias en cuanto a la realidad que refleja y muchas divergencias en cuanto a la forma y las estrategias de representar esta realidad.

De modo general, la reproducción de la realidad fue la idea o la preocupación principal que obsesionaba a Galdós y Ḥaqqī. De hecho, ambos pudieron cumplir la tarea de esta representación con mayor responsabilidad, utilizando con habilidad los recursos convenientes para abordar el tema. Realidad y ficción, en este sentido, formaron un todo inseparable cuyas partes se entremezclan para ofrecer una transubstanciación poética de la realidad.

II- CAPÍTULO SEGUNDO: NAZARÍN Y AL-BUṢṬAYĪ DOS PROTOTIPOS COMPARADOS:

Nazarín y *al-Buṣṭayī* son dos obras de las menos estudiadas por parte de la crítica, a pesar de su valor literario y extraliterario. El valor literario o artístico de ambas obras se destaca cuando las abordamos como un texto literario en el que el autor muestra sus facultades artísticas. Antonio Ramos Gascón, en su presentación a los estudios sobre *Nazarín* del volumen IX en *Anales galdosianos*, subraya que la efectividad artística de esta obra “debe ser motivo de satisfacción para todos.”²²¹ Su valor extraliterario reside en la relación de la obra con la sociedad que describe, como vamos a ver. Por lo tanto, hemos elegido estas dos obras para que sean un prototipo para un análisis comparativo que se interesa tanto por el contenido como por la forma de las obras, según las teorías comparatistas cuya perspectiva es comprehensiva con respecto a los análisis comparativos.

Existe, sin duda, una relación muy estrecha entre la literatura y los cambios sociales, políticos, culturales, etc. de la sociedad.²²² Sin embargo, hay algunos críticos que opinan que el enlace entre la literatura y la historia social convierte la obra artística en un documento social, guía cultural y un registro al que se acude para estudiar la época. Éstos proponen, para evitar este riesgo, no mirar las obras artísticas desde la dimensión de su relación con la historia social, sino desde la perspectiva de considerarlas por sí solas.²²³ Existe, entonces, dos grupos. El primero se centra en la relación entre el escritor y su marco social o su realidad y su actitud frente a la misma. El segundo grupo presta toda su atención al texto literario separado de su marco social y su creador.²²⁴ En este sentido, René Wellek y Austin Warren se refieren a la existencia de dos métodos de estudiar la obra literaria: método intrínseco y método extrínseco. El primero es literario, mientras que el segundo es extraliterario. El método extrínseco se ocupa de cuestiones y asuntos que rodean la obra literaria y su relación con la sociedad. Estas cuestiones que aborda el método extrínseco se tratan de estudios históricos, sociales, biográficos, etc. El método intrínseco aborda directamente los textos literarios

²²¹ Antonio Ramos Gascón, “Presentación”, en *Anales galdosianos*, The University of Texas, Austin, Año IX, 1974, p. 79.

²²² ‘Iz Al-Dīn Ismā‘īl, *Al-ṣi‘r fī iṭār al-‘aṣr al-ṭawrī* (La poesía en el marco de la época revolucionaria), Dār al-ḥadāṭa, Beirut, 2ª ed., 1985, p. 18.

²²³ ‘Alī Adham, *Fuṣūl fī al-adab wa-l-naqd wa-l-tarīj* (capítulos en la literatura, la crítica y la historia), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 1979, p. 249.

²²⁴ Hamdī Ḥusayn, *Al-ru‘ya al-siāsiyya fī al-riwya al-waqi‘iyya fī-Miṣr* (La visión política en la novela realista en Egipto), maktabat al-adāb al-Qāhira, 1994, p. 18.

como unidades independientes de su escritor.²²⁵ Tomás Albaladejo y Francisco Chico Rico confirman, asimismo, que “el acceso a la literatura puede ser extrínseco o intrínseco”, utilizando la terminología de Wellek y Warren, y consideran que los estudios que se presentan construyendo la Ciencia de la literatura son “aportaciones parciales” porque o bien se ofrecen “desde perspectivas biográficas, psicológicas, sociológicas, ideológicas, históricas, culturales, etc.,” o bien “desde posiciones cuyo interés se centra en la propia obra literaria.” Los autores de la “Teoría de la crítica lingüística y formal” escriben que:

“Podrá realizarse una Crítica literaria que tenga como objeto el estudio psicológico del autor de la obra literaria concreta de la que se ocupa el crítico, el estudio de la sociedad que es reproducida por la obra, etc., o una crítica literaria que se acometa el estudio de la obra en sí.”²²⁶

Por nuestra parte, nos inclinamos a la opinión de que tanto lo extrínseco como lo intrínseco constituyen dos polos para identificar la obra literaria. Compartimos, por lo tanto, la opinión de Henry James que, en “El arte de la ficción”, apoya el análisis dualista del contenido y la forma de la obra, diciendo: “La «historia» y la novela, la idea y la forma, son la aguja y el hilo, y jamás he oído hablar de un gremio de sastres que recomendará el empleo del hilo sin aguja, ni de aguja sin hilo.”²²⁷ El interés por el estudio de la obra literaria en sí no significa, según Tomás Albaladejo y Francisco Chico Rico, “que no se preste atención a los estudios extrínsecos, que son de gran utilidad y dan como resultado aportaciones de valor indudable para el mejor conocimiento del hecho literario.”²²⁸

En un estudio comparatístico, además, vemos que la tarea del comparatista no se limita a abordar la dimensión extrínseca o intrínseca, sino que ambos polos forman complementariamente aportaciones valiosas en la explicación de la obra literaria. Las cuestiones relacionadas con el mismo texto como la estructura o el ambiente interno de la obra, así como las que tienen relación con las circunstancias en que se produjo y las causas de su producción, son importantes para ofrecer una visión comparatística completa. Así, la “sociología de la literatura” o la “estética literaria” son dos extremos que, en nuestro trabajo, tratamos de acercarlos porque, a nuestro juicio, ambos se

²²⁵ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, cit., pp. 87 y 165.

²²⁶ Tomás Albaladejo Mayordomo y Francisco Chico Rico, “Teoría de la crítica lingüística y formal”, en: Pedro Aullón de Haro (Ed.), *Teoría de la crítica literaria*, cit., p. 175.

²²⁷ Henry James, “El arte de la ficción”, en *El futuro de la novela*, Edición, traducción, prólogo y notas de Roberto Yahni, Taurus, Madrid, 1975, p. 32.

²²⁸ Tomás Albaladejo Mayordomo y Francisco Chico Rico, “Teoría de la crítica lingüística y formal”, en: Pedro Aullón de Haro (Ed.), *Teoría de la crítica literaria*, cit., p. 176.

integran y se complementan. Tanto el contenido como la forma son el anverso y el reverso de la misma moneda, por lo cual intentamos, hablando de *Nazarín* y *al-Buṣṭayī*, explorar la referencia sociológica y el valor estético que encierran ambas obras.

Todo esto coincide con el método integral en que se aborda la obra literaria, según Sayyid Quṭb, desde todas sus dimensiones: el autor, el ambiente y la historia, los puros valores artísticos de la misma, etc. El método integral trata la misma obra literaria sin olvidar su relación con el autor o la influencia de éste por el ambiente que le rodea.²²⁹ Son palabras que subrayan que no se constriña a un solo método, sino que el crítico tiene que emplear varias disciplinas para poder abordar la obra desde diferentes perspectivas.

“Todas las disciplinas intercambian sus resultados cuando es un buen crítico quien está estudiando la literatura; todos los tipos se mezclan cuando es un buen crítico quien la está juzgando.”²³⁰

Por todo esto, nos ocuparemos en las líneas siguientes de destacar las convergencias y divergencias en el contenido y la forma de *Nazarín* de Pérez Galdós y *al-Buṣṭayī* de Yaḥyà Ḥaqqī. La importancia de abordar tanto el contenido como la forma brota del empeño de ofrecer un estudio en el que el comparatista tenga una visión comprehensiva a la hora de analizar las obras literarias objeto de trabajo. Pues ambos polos son dignos de ser comparados para investigar los aspectos analógicos y diferenciales tanto en la representación de la realidad como en la estrategia de dicha representación.

Este capítulo está dividido en dos partes principales. La primera se ocupa de aclarar los rasgos relacionados con el tema o el objetivo que quieren comunicar ambas obras, mientras que la segunda parte se centra en comparar los aspectos formales de ambas. En el contenido tratamos de hablar de la pintura de la realidad tanto española como egipcia en *Nazarín* y *al-Buṣṭayī* respectivamente y la relación de dicha realidad con la propia vida del autor. El reflejo de la realidad como problema social pretendía, además de la exposición de mismo, criticar y rectificar la conducta de la sociedad. En el arte narrativo, el autor siempre tiene que servirse de elementos ficticios para poder reflejar la realidad. Debido a la importancia de este aspecto en la composición de la obra literaria intentamos exponerlo en el proceso de analizar ambas obras. Las estrategias o

²²⁹ Sayyid Quṭb, *Al-naqd al-adabī: uṣūluḥ wa- manāḥiṣuḥ* (La crítica literaria: sus orígenes y métodos), Dār al-ṣurūq, al-Qāhira, 2003, pp. 255-256.

²³⁰ Enrique Anderson Imbert, *Métodos de crítica literaria*, Revista de Occidente, Madrid, 1969, p. 161.

los aspectos formales que ambos autores utilizaron para representar la realidad son dignos de ser tratados también en el mismo análisis comparativo porque, a nuestro parecer, elucidan otras facetas que el estudio comparatístico tiene que comprender. Por lo tanto, los vamos a abordar en la segunda parte, que se centra en la forma.

1. CONTENIDO:

En esta introducción al contenido, conviene detenernos ante los títulos utilizados en ambas obras objeto de estudio, que, como veremos, tienen un matiz analógico. El análisis de los mismos puede ayudarnos a la comprensión semántica que ambos escritores quisieron comunicarnos. En el título de la primera obra, *Nazarín*, se puede encontrar una sugerencia al llamamiento al contacto espiritual que une la gente con Dios. O sea, “Nazarín” es un nombre propio derivado del adjetivo “nazareno”, que significa “la imagen de Jesucristo” o “el que profesa la fe de Cristo.” Con “el Divino Nazareno” y “El Nazareno” se refiere a Jesucristo.²³¹ Esta imagen fue representada por el protagonista de Galdós que aparece caracterizado con las ideas, convicciones y cualidades de Cristo. Galdós construye en el protagonista de esta novela a lo que él consideraba el perfecto cristiano, al seguidor al pie de la letra del Cristo evangélico. La ausencia de este espíritu causará la corrupción de la sociedad, ya que se trata del eslabón más importante en la cadena que acerca al hombre con su Dios. De lo contrario, la existencia de dichas ideas con las cuales el protagonista está convencido conduce a una sociedad más segura y unida.

“¡Bonita sociedad tendríamos si esas ideas prevalecieran!”²³²

El título de la segunda obra, *al-Bustayî*, nos sugiere el contacto que el protagonista establece entre la gente. Pues, la palabra, *al-Bustayî*, quiere decir cartero, que su principal función es trasladar una información de uno a otro. Esta tarea aproxima y consolida las relaciones entre los individuos de la sociedad. Por ello, podemos considerarle a él también, como hemos hecho con *Nazarín*, como un eslabón entre el uno y el otro. La insistencia del escritor en poner este título brota de su sensación de la importancia de su papel social y que la sociedad se quedará descompuesta si carece de esta función o la falta de aptitud para desempeñar sus diferentes funciones con actividad

²³¹ *Diccionario enciclopédico Salvat*, vol. 22, Salvat editores, Barcelona, 1991; Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª edición, Madrid, 2001; María Moliner, *Diccionario de uso de español*, segunda edición, Editorial Gredos, 2001.

²³² Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 106.

y eficacia. Además, quizá el hecho de no desempeñar sus funciones correctamente conduzca a la muerte tal como ha sucedido con ʿĪmīla, la víctima de la ausencia del eslabón que la enlaza con su enamorado. En *al-Buṣṭayī*, ʿĪmīla murió por culpa del cartero que no ha hecho su trabajo o lo ha hecho desinteresadamente y, por eso, el título de la obra fue inspirador. En este sentido, es imprescindible mencionar el comentario que ha hecho el mismo autor con respecto a la función de las cartas y, por lo tanto, la importancia del cartero en establecer las relaciones entre la gente:

“¡Qué mundo tan entrelazado! Hasta las aldeas más pequeñas llegan estos alambres de papel. Relaciona las gentes, unas con otras, muy estrechamente. Quien entra las oficinas de correo es capaz de entender lo que está entre la gente de enlaces. Detrás de estas abundancias de gentes libres en la calle hay mensajes que quieren alcanzarlas y agarrarse con sus vestidos. Es probable que estos mensajes les choquen, pongan en un apuro, hacerles caer de bruces o cambiarles totalmente el rumbo de la vida. Estas cartas pueden ser imploraciones, amenazas, quejas o actitud autoritaria. Algunas de ellas están llenas de crueldad y otras de compasión, de amor u odio, escritas con perfume o sangre. Pueden contener cifras que causan la destrucción de familias, la prueba de un engaño que sufre una mujer inmaculada, o confesión de un crimen. Asimismo, pueden ser insignificantes. [...] Sin embargo, tienen un valor porque están cerradas, ignoradas, elípticas. No hay diferencia entre una carta y otra. Ambas son secretos ocultos...”²³³

No se puede negar que existe una diferencia evidente entre el contacto que existe en ambos títulos, puesto que el concepto semántico del primer contacto reside en una relación espiritual que el protagonista trata de establecer. En el segundo se puede apreciar el papel del cartero que procura mantener vigente el contacto material entre una persona y otra. Pero, de todos modos, la idea de unirse, el lazo, el contacto, la relación, etc. es la misma, sin cuya existencia muchas cosas en nuestra vida serán condenadas a muerte.

Nazarín y *al-Buṣṭayī* “El cartero” no son las únicas obras de nuestros autores, donde se refleja la realidad social con mayor intensidad. En la mayor parte de sus respectivas obras, ambos proporcionan el lector cierta dimensión en la cual se puede sentir los latidos de la vida diaria de sus respectivos países. Así pues, como hemos visto en el capítulo anterior, Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī han reproducido la realidad en el conjunto de sus obras, que nos parecen magníficas por la fidelidad y la sensibilidad con las cuales ofrecen sus respectivas sociedades.

²³³ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā' wa-ḥīn*, cit., p. 34.

En fin, en el contenido hablaremos de dos puntos esenciales. El primero se centra en esclarecer cómo ambos autores representaron la realidad, partiendo de los entornos sociales que les tocaron vivir, e intentaron ofrecer una crítica de dichos ámbitos. El segundo punto pone de relieve el dualismo entre realidad y ficción en ambas obras.

1. DESCRIPCIÓN Y CRÍTICA DE LA REALIDAD EN *NAZARÍN* Y *AL-BUṢṬAYĪ*:

Galdós y Ḥaqqī vivieron varias experiencias personales que les fueron útiles a la hora de escribir sus obras literarias. El entramado de las ideas, la cultura, los deseos las aspiraciones, todo esto influyó mucho en el contenido de sus obras, que salieron matizadas con el aliento del ambiente local de sus respectivas sociedades. Pérez Galdós vivió en el Madrid de las luchas políticas, de la disminución de la presencia de la aristocracia, la ascensión de la burguesía y las esperanzas que la gente tenía en esta clase media en camino de nacer y dar sus frutos. Desde que llegó a Madrid en 1862 adquirió la experiencia de vivir las cosas de forma diferente de la que estuvo acostumbrado en sus años canarios. Anhelaba con la nueva clase social que se cambiasen las cosas, sobre todo en política, que preocupaba mucho a Galdós, para acabar con las diferencias sociales, la pobreza —resultado de éstas—, el hambre, etc. todo fue diferente cuando la clase media se apoderó del Gobierno. Por ello, son dos categorías de realidad que Pérez Galdós quiso reflejar en *Nazarín*: una realidad objetiva que el propio Galdós observó y reflejó con credibilidad y un sueño que nunca se cumplió. O sea, *Nazarín* —obra compleja que tiene de todo— expresa la realidad objetiva con sus calles, callejones, callejuelas, barrios, etc., así como otra realidad idealizada que Galdós querría que existiera. En este sentido, Francisco Caudet corrobora:

“El bloque de poder que representaba esa clase hegemónica y el sistema político, la Restauración, sobre el que se asentaba, se habían convertido en un fraude que repercutía negativamente el siempre anhelado por Galdós proceso de modernización de la nación española. Cuando comprendió estos extremos, su discurso novelesco se volvió contra ese bloque y contra ese sistema político.”²³⁴

También en *Ángel Guerra*, una novela de esta misma etapa, leemos un pasaje que pronostica la creación de *Nazarín* y, al mismo tiempo, anuncia la intención reformadora de la misma. Dice el autor de *Ángel Guerra*:

²³⁴ Francisco Caudet, “La falacia mimética: la cuestión del realismo en Galdós”, en Àngels Santa (Ed.), *Benito Pérez Galdós, Camins creuats II*, ediciones Universidad de Lleida, Lleida, 1997, pp. 18-19.

“Practicadas las obras de misericordia estrictamente y a la letra puede venir una grande y verdadera revolución social [...] La aplicación rigurosa de las leyes de caridad, que Cristo Nuestro Señor nos dio, aplicación que hasta el presente está a la mitad del camino entre las palabras y los hechos, traerá de fijo la reforma completa de la sociedad, esa renovación benéfica que en vano buscan la política y la filosofía...”²³⁵

Yaḥyà Ḥaqqī, al contrario, no quiso reflejar en *al-Buṣṭayī* esta realidad idealizada que el escritor canario logró representar en *Nazarín*. Ḥaqqī pretendió ofrecer la realidad objetiva que él mismo experimentó durante su trabajo en el Alto Egipto. Durante su trabajo allí, Ḥaqqī vivió varias aventuras —si así podemos llamarlas— de entre las cuales destaca el origen real de la obra objeto de estudio.

Aunque el destino del viaje de cada uno de ellos es diferente, ya que el escritor español viajó desde las Palmas de la Gran Canaria a la capital de España, mientras que el autor egipcio viajó desde la capital de Egipto hacia al-Ṣa‘īd, en el mero traslado existen la aventura y el saber de una nueva vida independiente y libre de las restricciones del hogar familiar. Allí, en su nuevo destino, viven y observan otras esferas que les brindaron la oportunidad de la contemplación y la representación de la realidad.

Así, la vocación literaria, las experiencias adquiridas y la madurez artística fueron los tres elementos que contribuyeron a la representación de dichos ambientes en sus respectivas obras.

De modo general, Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī se identifican con muchos personajes suyos, y éstos, por su parte, reflejan una idea, una aventura, una parte, etc. de la vida del propio autor. Clarín escribe, a este respecto: “Acaso en los juegos en la Caleta de Cádiz, en los arranques de Celipín, en la hija de Bringas, y sus jaquecas llenas de fantasía, en las misiones de Miau mínimo y en otros fenómenos y personajes semejantes, de los 42 tomos de novelas escritos por Galdós, se podría, rebuscando y averiguando hipótesis y transportando circunstancias, encontrar algo de niñez del que es ahora don Benito Pérez Galdós.”²³⁶ Quizá Pepe Rey, en *Doña Perfecta*, don Evaristo, en *Fortunata y Jacinta*, Ángel Guerra, en la novela que lleva el mismo nombre, expresan las ideas de Galdós. Asimismo, es probable que don Nazario en *Nazarín* exponga las

²³⁵ Benito Pérez Galdós, *Ángel Guerra*, Historia 16, Madrid, 1970, p. 669.

²³⁶ Leopoldo Alas Clarín, *Galdós novelista*, cit., p. 12.

correrías del autor por Madrid y refleje sus ideas acerca de la utopía que deseaba sustituir la España de su tiempo.

De igual manera, Ḥaqqī se parece mucho a sus personajes e, incluso, se identifica de algunos de ellos. Acaso se identifica con Ismāʿīl, el protagonista de *Qindīl Umm Hāšim*, que vive en al-Sayyida Zaynab donde nació y creció el autor, y se relaciona con Occidente para reflejar la dicotomía de dos culturas diferentes, resaltando la mentalidad oriental inmersa en la cultivación de las supersticiones bajo el nombre de la religión. ¿Es el narrador testigo de *Ṣaḥḥ al-nawm*, una novela política que refleja la imagen del pueblo egipcio antes y después de la revolución de 1952? O, tal vez, es el amigo de Ibrāhīm —Abū Jalīl— que aparece en *Umm al-ʿAwāyiz*, recorriendo el barrio de al-Sayyida Zaynab y llevando una vida picaresca, tal como hace el héroe de *Lazarillo de Tormes*. En *al-Buṣṭayī* también apreciamos la presencia del autor que refleja objetivamente varios aspectos de al-Ṣaʿīd y expresa sus ideas a lo largo de la obra acerca de sus pensamientos y su forma de vivir. Leyendo su obra, *Min fayḍ al-Karīm* (De la abundancia del Generoso), obra que refleja muchos aspectos de la trayectoria vital de Ḥaqqī, encontramos algunas experiencias que el autor vivió en al-Ṣaʿīd y las concedió a su protagonista cuando decidió escribir *al-Buṣṭayī*. El texto que presentamos a continuación describe un paisaje visto por Ḥaqqī, un texto que encontraremos más adelante en la obra objeto de trabajo.

“No se ve más que las casas de lodo, de cuyos techos se cuelga la última caña seca de algodón o las cañas de maíz. El color prevaleciente es la negrura o la amarillez. La oscuridad extiende sus alas en el lugar como si fuera un águila grande que aterriza en la aldea. ¡Qué fuerzas cargadas de inquietud! A pesar del ruido, un silencio extraño envuelve el universo y la gente se queda atónita como si un tribunal se hubiera celebrado para ella y espera el pronunciamiento del cadí: o la inocencia o el ahorcamiento.”²³⁷

A fin de cuentas, las aventuras de los personajes, tanto de Galdós como de Ḥaqqī, están muy unidas a la vida personal de sus respectivos creadores.

Ciertamente existen muchos rasgos diferenciales entre el argumento y el tema de *Nazarín* y *al-Buṣṭayī*. Quizá también lo es en cuanto al objetivo de sus respectivos autores. Pero, sí, ambas obras coinciden en su empeño de reproducir y reflejar fidedignamente los aspectos de la sociedad en sus respectivos tiempos.

²³⁷ Yahyà Ḥaqqī, “Al-ʿīd al-kabīr yaqtarib” (La fiesta grande se acerca), *Min fayḍ al-Karīm*, cit., pp. 91-92.

Nazarín narra la historia de un sacerdote, cuyas únicas aspiraciones son la aplicación de la caridad cristiana y seguir paso a paso las enseñanzas de Cristo. Vive una vida mísera en casa de huéspedes, situada en la calle de las Amazonas en Madrid. Todos los aspectos a su alrededor indican que el padre Nazario lleva una vida precaria. Pues “el día que tengo qué comer, como; el día que no tengo qué comer, no como”²³⁸

Piensa que no se debe interesar por nada más que la religión. Lo profano y los asuntos mundanos no le preocupan en absoluto. Cree, además, que los libros y la literatura son perjudiciales para las fuentes de la verdadera sabiduría.

Ándara, una de las prostitutas de la vecindad, se pelea con Tiñosa y cree haberla matado. Perseguida por la gente, huye y no encuentra más refugio que la casa donde se aloja el padre Nazario. Le pide ayuda al sacerdote, quien no se niega a concedérsela. Además, la deja quedarse allí hasta que se recupere de una herida que se le causó la pelea. Mientras tanto, trata de convencerla a arrepentirse para salvar su alma pecadora.

La señora Chanfaina, dueña de la casa de huéspedes, descubre el escondite de Ándara, por lo que la amenaza y le pide que haga todo lo que le diga. Le pide que deje la casa lo antes posible y que limpie la vivienda del padre del olor que llenaba toda la casa. Ándara acepta, y mientras todos están fuera, ésta prende fuego en las cosas del sacerdote, causando un gran incendio. Después del incendio, el padre pasa cinco días en compañía de un amigo suyo, un sacerdote joven. Éste, habiéndose enterado de la complicidad del padre con Ándara, le manifiesta su descontento por su estancia en su casa. Por lo tanto, otros amigos en la calle de Calatrava le dan hospitalidad. Pasa con ellos tres semanas, durante las cuales “ocurrieron sucesos desgraciados y se acumularon sobre la cabeza con tanta rapidez las calamidades, como si Dios quisiera someterle a prueba decisiva.”²³⁹ Ya no había misas para él en cualquier parroquia y le retiraron las licencias para poder ejercer su ministerio. Por ello, sale de la casa de sus amigos, dirigiéndose al campo, lugar que deseó siempre. En su camino, se encuentra con Ándara, que le pide acompañarle porque quiere aprender de él cómo ser buena persona. Al principio, él la rechaza diciendo:

²³⁸ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 108.

²³⁹ *Ibidem.*, p. 147.

“Quédate sola. La soledad es una gran maestra para el alma. Yo la voy buscando. Piensa en Dios y ofrécele tu corazón; acuérdate de tus pecados, y pásales revista para abominar de ellos y tomarlos con horror.”²⁴⁰

Pero termina aceptando su compañía. En Móstoles, Ándara le ruega que la acompañe a la casa de sus amigas, Beatriz y Fabiana, que tiene —esta última— una hija muy enferma. Él reza y suplica a Dios para que cure a la niña. De hecho, se recupera, por lo que le toman por santo. Ambas mujeres, Ándara y Beatriz, deciden acompañarle en su continua peregrinación en busca de la aplicación de la ley evangélica. Emprenden su viaje hacia el campo y entran en Sevilla la Nueva, donde está la Coreja, finca de Pedro Belmonte. Es un hombre de mala fama. Pero Nazarín se ve obligado a visitarle para pedirle limosna. Pedro Belmonte, después de escuchar al padre Nazario, que tanto hablaba de las enseñanzas de Jesucristo, queda amansado y, además, le confunde con el “patriarca de la Iglesia armenia que se sometió a la Iglesia latina, reconociendo la autoridad de nuestro gran pontífice León XIII.”²⁴¹ Cuando sale de la Coreja y se encuentra con sus compañeras, se entera de que Villamantilla, un pueblo al sudeste de Madrid, está infestado por una epidemia de viruela. Entonces, se dirigen a esta población para prestar su ayuda, participando en diversas obras como enterrar los muertos o cuidar a los enfermos. Corre varios lugares para tal objetivo: ayudar al necesitado. Cada vez salen del lugar por la misma razón: la llegada del socorro del Gobierno.

En Métrida, todos —don Nazario, Ándara y Beatriz— acaban detenidos por la guardia civil. Los compañeros de la celda le golpean e insultan al padre. “Hacían comentarios soeces acerca de las ideas diabólicas que, a juicio de ellos, constituían su doctrina, y en cuanto a las mujeres que llevaba consigo, el uno sostenía que eran monjas escapadas de los conventos, el otro que eran tomadoras de las que en las iglesias alivian los bolsillos de las beatas. [...] Este le llamaba el Papa de los gitanos, aquel le preguntó si era cierto que llevaba en una botellita polvos venenosos para echarlos en las fuentes de los pueblos y producir la viruela. Entre bromas y veras, acusábale otro de robar niños para crucificarlos en los ritos del culto idolátrico que profesaba, y todos, en fin, le colmaban de indecentes y bestiales injurias.”²⁴² Pero él no muestra la menor intención de rebelarse. Sólo se enfada cuando éstos ofenden a la Fe y a las enseñanzas de Cristo.

²⁴⁰ Ibidem., p. 158.

²⁴¹ Ibidem., p. 198.

²⁴² Ibidem., p. 257.

Cuando lo llevan a la cárcel de Móstoles, su salud empeora y sufre un ataque de delirios, encontrándose a sí mismo, al final de la obra, en un hospital, donde oye al divino Jesús:

“Hijo mío, aún vives. Estás en mi santo hospital padeciendo por mí. Tus compañeros, las dos perdidas y el ladrón que siguen tu enseñanza, están en la cárcel. No puedes celebrar, no puedo estar contigo en cuerpo y sangre, y esta misa es figuración insana de tu mente. Descansa, que bien te lo mereces. Algo has hecho por mí. No estés descontento. Yo sé que has de hacer mucho más.”²⁴³

De otra parte, el argumento y el tema de *al-Buṣṭāyī* son diferentes. Pues esta obra comienza con una denuncia que llega a Ḥusnī Efendī, el comisario de policía, contra ‘Abbās Efendī, el cartero. El autor de la denuncia es el alcalde, ‘Abdel-Samī‘ Wahdān, que alquiló una de sus casas al cartero. Porque éste no aceptó la petición del alcalde de dejarle la casa, el alcalde intentó turbarle la vida, haciendo denuncias maliciosas y calumniosas contra él. El comisario comprende la astucia del alcalde y, por ello, se compadece del cartero, quien a lo largo de las siguientes partes de la obra cuenta al comisario los detalles de sus sufrimientos en el pueblo.

‘Abbās era funcionario en la oficina de Correos en El Cairo y, al ser ascendido a jefe de oficina de Correos, le trasladaron a este pueblo tan oscuro y retrasado. Allí se queja de la soledad, la suciedad, la negligencia y la represión que emanan en el pueblo. El comisario entiende la situación del cartero, que ha sido una víctima de al-Ṣa‘īd. El cartero añade que, debido a la soledad y la opresión, se vio obligado a abrir las cartas de los lugareños para descubrir sus secretos. Le llama la atención una mujer vieja, en cuya juventud andaba mal, cuando viene un día a preguntarle si hay cartas para ella. Ante la curiosidad irresistible del cartero, abre sus cartas y se sorprende de encontrar que Umm Aḥmad una es intermediaria entre dos amantes. Las cartas que envía Jalīl a Ŷamīla llegan a la dirección de Umm Aḥmad y ésta las lleva a aquélla para que nadie descubra la relación que hay entre ambos jóvenes, sobre todo en una sociedad que prohíbe toda relación entre hombre y mujer. ‘Abbās se entera de las cartas de que estos dos jóvenes han cometido un crimen que los ṣa‘īdīs no encuentran más remedio que lavarlo con sangre: el adulterio. El amante no abandona a Ŷamīla, sino que se presenta a pedir la mano a su padre, al-mu‘allim Salāmah. Éste retrasa el tema por condiciones formales como ver los parientes del novio o esperar hasta que llegue una respuesta de la iglesia, aprobando la ceremonia nupcial. Un día, mientras el cartero lee una carta de Jalīl, en la

²⁴³ Ibídem., p. 284.

que éste informa a su querida que ha cambiado de dirección, comete un error tremendo. Pues, después de leer la carta y antes de meterla en el sobre, se equivoca y la sella con el sello de la Oficina de Correos. Entonces, no puede entregar la carta a Umm Aḥmad como solía hacerlo porque, así, le van a descubrir y es probable que le denuncien. Cuando llega otra carta, Umm Aḥmad ya está muerta. Por ello, el cartero no puede volver a vincular ambos amantes, a pesar de que ʿĪmīla está en el sexto mes de embarazo. Tanto ‘Abbās como Ḥusnī reconocen que ésta corre gran peligro, pero nadie puede salvarla. El padre de ʿĪmīla no conocía que su hija había cometido este pecado porque siempre viajaba a Asiut debido a su trabajo comercial. Cuando un día vuelve temprano y se dirige a la habitación de su hija para ver cómo está, descubre lo que le ocultaba. Entonces, decide defender su honra matándola.

La obra termina con un final muy expresivo e influyente. Pues, mientras que el cartero está confesando los detalles de su crimen, se oyen las campanas de la iglesia tocando a muerto. Es la muerte de ʿĪmīla a manos de su padre. Pues la muerte en al-Ṣaʿīd es la única forma para lavar el honor de esta mancha:

“Reinó en la habitación el silencio. Los ojos de Ḥusnī no se fijan en un lugar concreto. Llamó la atención de ambos hombres el sonido de las campanas de la iglesia pequeña tocando a muerto... como si hablara, pues, en algunos casos, el cobre puede expresar el máximo dolor y la honda tristeza humanos.”²⁴⁴

En *Nazarín* y *al-Buṣṭayī*, Galdós y Ḥaqqī insistieron en pintar la realidad de sus respectivos países, reflejando en ellas varios aspectos de ambas sociedades. El primero logró hacerlo a través de un sacerdote que lleva una vida andariega de aventuras evangélicas, inspirándose para realizar dicha labor caritativa en la vida de Cristo. Galdós en esta novela hace que su héroe imite las enseñanzas del Señor, aclarando, de esta forma, las contrariedades que existen entre dos sistemas de valores diferentes: valores basados en una vida llena de caridad, anulación de propiedad, solidaridad, justicia entre todos los seres humanos, sacrificio, etc. y otros valores nutridos de ambición, insolidaridad, injusticia social, pobreza y política incapaz de cumplir su rol. A este respecto, Demetrio Estébanez Calderón afirma:

“En la ideología social de *Nazarín* hay resonancias simultáneas del Discurso de la Edad de Oro del Quijote y las bienaventuranzas del Evangelio, cuando habla del ideal de solidaridad de vida, de sentido de comunidad de bienes, del rechazo del lujo y de la artificiosidad. Concuerdo igualmente con ambas fuentes en el objetivo

²⁴⁴ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā' wa-tīn*, cit., p. 75.

de erradicar del mundo el odio, la injusticia y la opresión, aunque el pacifismo a ultranza, como medio de conseguirlo, es de procedencia evangélica.”²⁴⁵

Cuando apareció *Nazarín*, Leopoldo Alas Clarín escribió sobre la reproducción de la realidad en dicha obra diciendo:

“En los pormenores, *Nazarín* es un dechado de observación exacta, sugestiva de riqueza de acontecimientos reales de la vida, de primera mano. Si quisiera resumir en una frase lo característico de este libro, diría que es una novela picaresca del misticismo; es decir, que eleva a un personaje místico al mundo de lo pintoresco según éste tiene que ser en los alrededores de Madrid a finales del siglo XIX.”²⁴⁶

Yaḥyà Ḥaqqī, al contrario, intentó presentar la vida en una parte del país, reflejando varios aspectos de la realidad allí, pero no comprensivamente como había hecho Galdós. O sea, en *al-Buṣṭayī* falta cualquier asomo de política o de indagación de los fundamentos políticos, no atiende mucho a la religión, ni expone extensamente los rasgos culturales. Ḥaqqī parece aceptar la estructura social existente. No expone expresamente su crítica social. Sólo de vez en cuando nos ofrece una crítica de las costumbres de los ṣa‘īdīs, coincidiéndose con su héroe, y habla de soledad, ignorancia, pobreza, etc. Ḥaqqī aborda en esta obra el abismo que separa dos realidades sociales diferentes: El Cairo, donde el héroe no encontraba ninguna clase de restricción, es un mundo abierto, comprensivo, lleno de libertad y al-Ṣa‘īd donde reinaban el aislamiento, la ignorancia, la arrogancia, la venganza, etc.

A pesar de que la obra carece de la reproducción de algunos rasgos, como hemos señalado, Ḥaqqī, con una excelente habilidad y refinada sensibilidad, pudo ofrecernos en esta novela corta una imagen completa de la vida material y espiritual de los campesinos de al-Ṣa‘īd. Nos referimos al latido de la vida allí, cómo piensan, cómo se actúan, cuáles son sus intereses y sus prioridades, etc. Como la gente allí no piensa en la política, ¿por qué él va a reflejarla? Los ṣa‘īdīs vivían resignados y sumisos a las circunstancias y costumbres que les hacían víctimas a su hegemonía. Así, el autor pintó la aldea de Kūm al-Nahl.

Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī reflejan en sus respectivas obras varias dimensiones de la vida de sus países. Pero quizá la corta extensión de la novela corta no permite

²⁴⁵ Demetrio Estébanez Calderón, “Personajes de la Mancha en las novelas de B. P. Galdós”, en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Núm. 9, diciembre 1979, pp. 132-133.

²⁴⁶ Leopoldo Alas Clarín, “*Nazarín II*”, en *Galdós novelista*, cit., p. 253.

exponer y detallar con prolijidad las características de la sociedad egipcia en *al-Buṣṭayī*, tal como hizo Galdós en *Nazarín*. Es decir, aunque existen analogías en cuanto a los aspectos reflejados en ambas obras, hay varios matices diferenciales referente a la forma de tratarlos.

Uno de los aspectos comunes que ambas obras exponen es la pobreza. Las referencias a esta pobreza son muy claras y abundantes desde las primeras páginas de *Nazarín*. Esto lo pone al descubierto el narrador cuando intenta localizar el escenario de la primera parte de su obra. En este marco, habla de la casa de huéspedes de la tía Chanfaina que se sitúa “en una calle cuya mezquindad y pobreza contrastan del modo más irónico con su altísimo y coruscante nombre.”²⁴⁷ La pobreza y el descuido son las únicas características que el lector puede apreciar a la hora de leer el párrafo que describe el edificio donde se aloja el padre Nazarín:

“El portal del edificio era como de mesón, ancho, con todo el revoco desconchado en mil fantásticos dibujos, dejando ver aquí y allí el hueso de la pared desnudo y con una faja de suciedad a un lado y otro, señal del roce continua de personas más que de caballería. [...] El patio, mal empedrado y peor barrido, como el portal, y con hoyos profundos, a trechos hierba raquítica, charcos, barrizales o cascotes de pucheros y botijos, era de una irregularidad más que pintoresca, fantástica. [...] ventanas que querían bajar, puertas que se estiraban para subir, barandillas convertidas en tabiques, paredes rezumadas por la humedad, canalones oxidados y torcidos, tejas en los alféizares, planchas de cinc claveteadas sobre podridas maderas para cerrar un hueco, ángulos chafados, paramentos con cruces y garabatos de cal fresca, caballetes erizados de vidrio y cascos de botellas para amedrentar a la ratería; por un lado, pies derechos carcomidos sustentando una galería que se inclina como un barco varado; por otro, puertas de cuarterones con gateras tan grandes que por ellas cabrían tigres si allí los hubiese; rejas de color de canela; trozos de ladrillo amoratado, como coágulos de sangre; y, por fin, los escarceos de la luz y la sombra en todos aquellos ángulos cortantes y oquedades siniestras.”²⁴⁸

Juan Varias comenta este pasaje diciendo que “la enumeración caótica de esta descripción así como la del carnaval de los siguientes párrafos crean una imagen pintoresca del Madrid popular que es una metonimia de la vida inestable y precaria de estas pobres gentes.”²⁴⁹ Adelantándose en la descripción espacial del escenario de la primera parte, el autor habla expresamente del estado mísero del lugar: “cuanto se diga de lo mísero y desamparado de aquella casa es poco.”²⁵⁰

²⁴⁷ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 91.

²⁴⁸ *Ibidem.*, p. 94.

²⁴⁹ Juan Varias, “Estudio preliminar” a: Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 94 (nota nº 21).

²⁵⁰ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 105.

Quedan probadas estas palabras del autor con la descripción de la vivienda del padre Nazario, cuyo contenido es muy modesto: en la salita, un sofá de paja muy viejo, dos baúles, una mesa y una cómoda; en la alcoba, una cama de tarima, con jergón, una flácida almohada y ni rastros de sábanas ni colchas. También hay dos pares de botas de mucho uso y algunos otros objetos insignificantes. Dentro de esta casa el padre come sólo cuando encuentra algo qué comer, mientras que cuando no, no come.²⁵¹ Estos fueron los rasgos de pobreza que el autor puso de relieve mientras nos presentaba su héroe en el entorno de la urbe madrileña. Galdós seguirá hablando del tema, acompañando a don Nazario en su peregrinación hacia el campo.

En el viaje del cura hacia el campo, buscando otros horizontes donde puede ejercer sus convicciones religiosas, vemos varios mendigos que ciertamente indican la falta de un equilibrio social. Cuando don Nazario encuentra en su camino tres mendigos guarecidos bajo un tejadillo frágil y mal dispuesto, apoyado en dos paredes, les pide permiso para ocupar un lugar con ellos bajo este techo. Ellos le contestan de una forma muy expresiva de su situación:

“...pero que no esperara participación en la cena caliente, pues ellos eran más pobres que el que inventó la pobreza, y estaban a recoger y no a dar. Apresuróse el penitente a tranquilizarles, diciéndoles que no les pedía más que el permiso de arrimar unas patatitas a la lumbre, y luego les ofreció pan, que ellos tomaron sin hacerse los melindrosos.”²⁵²

La aparición de la voz del narrador-autor para exponer esta situación y no encomendar a los personajes para reflejarla a través del diálogo incluye una crítica de este aspecto social. Pues el lugar “era de libre propiedad”, se cobija bajo su techo quienquiera, pero la intervención es aclaratoria de su precaria situación. Pero el narrador está aquí para comentar su situación, como forma de criticar la sociedad y aclarar sus defectos.

En su recorrido, caritativo de un pueblo a otro, para ayudar al necesitado, observamos a los tres peregrinos dirigiéndose a Villamanta porque en ella “reinaba con igual fuerza la epidemia y que no se tenía noticia de que el Gobierno mandara allá ningún socorro.”²⁵³ La pobreza como aspecto de la sociedad en general en aquella época se declara abiertamente en:

²⁵¹ *Ibidem.*, pp. 105 y 113.

²⁵² *Ibidem.*, p. 162.

²⁵³ *Ibidem.*, p. 211.

“Como no llevaban provisiones ni dinero para adquirirlas, Ándara, que iba delante, como a cien pasos, pedía limosna a cuantos encontraba. Pero tales eran la pobreza y desolación del país, que nada caía. Tuvieron hambre, verdadera necesidad de echar a sus cuerpos algún alimento.”²⁵⁴

Hemos visto a lo largo de la novela el uso frecuente de algunos vocablos que subrayan la idea que el autor quería poner de relieve, así como criticar este aspecto. Así fueron utilizados varios términos como “pobre”, “pobreza”, “hambre”, “desolación”, “miseria”, “mendigo”, mendicidad”, etc.

El reflejo de los aspectos de la pobreza en *al-Buṣṭayī* no se muestra con la misma condensación con el que se trató en *Nazarín*. La primera escena que aborda implícitamente este tema es cuando el narrador de *al-Buṣṭayī* habla de la angustia de los personajes debido a su estancia en aquel ambiente de al-Ṣa‘īd.

“Ḥusnī no estaba menos oprimido con al-Ṣa‘īd que su interlocutor. Todas sus intercesiones fueron para trasladarle a las provincias del Delta. Se asomó de la ventana y vio casas bajas y alineadas. Los pobres las tienen hechas de al-ḡālūṣ (pedazo de barro seco utilizado en la construcción de casas de los campesinos), mientras que los ricos las tienen hechas de adobes decoradas con paja. Todas —concurridas y pegadas— son muy bajas como si fueran una tribu espantosa con el pelo salvaje por encima, en unas colinas flojas de las leñas de algodón y las cañas de maíz. Llegaron a sus oídos altos gritos, algunos de hombre y otros de animal, pero son iguales.”²⁵⁵

El narrador se ocupa de describir la vivienda del cartero, hecho que nos recuerda con el reflejo de este rasgo a través de la presentación de la vivienda de Nazarín. Al principio da una información general sobre la casa diciendo: “la casa rezuma humedad, de condición inferior, no merece el alquiler que paga [...] El sol no entra el dormitorio, los ratones son como gatos, etc.”²⁵⁶ Es muy significativo referirnos aquí a la analogía que existe entre las dos viviendas y que los autores emplearon casi el mismo vocabulario —dice Galdós: “paredes rezumadas por la humedad”, mientras que Ḥaqqī dice: “la casa rezuma humedad”—. Unas páginas más adelante, se nos muestra una vivienda pobre, carente —como la de Nazarín— de cualquier ajuar significativo o de valor:

“Ḥusnī encontró a su amigo tumbándose en una cama pequeña, en una habitación llena de polvo y una nube de moscas. Delante de la cama había una mesa de chapa

²⁵⁴ Ibidem., p. 212.

²⁵⁵ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā’ wa-ṭīn*, cit., p. 30.

²⁵⁶ Ibidem., p. 21.

de hierro, arañada, de color oscuro y de tres pies. También había una sola silla, que Ḥusnī cogió y se sentó al lado de la ventana. Cuando ‘Abbās le vio trató levantarse. Bajó dos piernas flacas buscando su zueco.”²⁵⁷

Así, la pobreza como rasgo social ha aparecido en el trasfondo —explícita o implícitamente— de ambas obras, aunque viene más condensado en una más que la otra. Vemos también que este desequilibrio se debe a la diferencia de extensión que existe entre ambas obras.

También la actitud del héroe de cada obra frente a la pobreza se cuenta de entre los rasgos diferenciales. Pues mientras el protagonista de *Nazarín* acepta con resignación y contento, el héroe de *al-Buṣṭayī* muestra a lo largo de la obra su disgusto y pesadumbre frente a este ambiente de al-Ṣa‘īd. En el diálogo que se entabla en la primera parte entre el sacerdote, el reportero y su amigo —el narrador—, éste le aconseja a Nazarín para que lleve una vida mejor:

“- Todo esto está muy bien —le dije—, pero podría usted, padre, vivir mejor de lo que vive. Ni esto es casa, ni estos son muebles, ni por lo visto tiene usted más ropa que la puesta. ¿Por qué no pretende usted, dentro de su estado religioso, una posición que le permita vivir con modesta holgura? Este amigo mío [...] no le sería difícil [...] conseguir para usted una canonjía.
[...]

- Pero tengan por seguro que no me la dan —añadía con seguridad exenta de amargura—. Y con plaza y sin plaza, siempre me verían ustedes tal como ahora me ven, porque es condición mía esencialísima la pobreza, y si me lo permiten les diré que el no poseer es mi suprema aspiración. Así como otros son felices en sueños, soñando que adquieren riquezas, mi felicidad consiste en soñar la pobreza, en recrearme pensando en ella y en imaginar, cuando me encuentro en mal estado, un estado peor.”²⁵⁸

Ḥaqqī no se detiene ante la psicología del protagonista y su opinión acerca de la pobreza de la gente en particular, sino que muestra su rechazo total a todo el ambiente de al-Ṣa‘īd. “Desde que puse mis pies en el pueblo no lo aguanto. Me siento encarcelado.”²⁵⁹ A pesar de que esta opinión del protagonista de Ḥaqqī es una pura subjetividad, ya que es un juicio personal y una visión individual en la que puede coincidir o rechazar otros personajes que viven en el mismo ambiente, se considera una forma de criticar la realidad en que vivía el conjunto de los ṣa‘īdīs de Kūm al-Naḥl, donde, según el cartero, “la gente huele mal, con caras pálidas y ojos enfermos.”²⁶⁰

²⁵⁷ Ibídem., p. 25.

²⁵⁸ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., pp. 111-112.

²⁵⁹ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā’ wa-ḥīn*, cit., p. 29.

²⁶⁰ Ibídem., p. 35.

Afirma esta postura Ricardo López-Landy al decir que “también la realidad interior a ellos (los personajes) ha de quedar vinculada con la totalidad del mundo, o no será en efecto parte importante de éste.”²⁶¹

Es evidente que esta divergencia se debe a la función y el objetivo del protagonista de cada obra. O sea, como la finalidad de Nazarín fue la aplicación de las enseñanzas de Cristo, una tarea completamente religiosa, no le importa vivir en la miseria, enfrentar obstáculos, pasar apuros, etc. pues todo esto tiene un objetivo: ofrecer sacrificios para que se implanten varias cualidades cristianas que el padre ve que son perdidas. En cambio, el cartero no tiene dicha función ni objetivo en la vida, por lo que sale en la obra como una persona normal, cuyos ideales y aspiraciones son propios del siglo XX. No se queda admirado de la pobreza. Por todo esto, pensamos que la creación del protagonista galdosiano es demasiado exagerada, ya que no concuerda con la época. Es un personaje que tiene ideales de otros tiempos, como don Quijote.²⁶² A este respecto, Estébanez Calderón en su empeño de aclarar los rasgos comunes entre don Quijote y Nazarín afirma que uno de éstos es:

“el carácter anacrónico de sus ideales: si el ideal caballeresco de D. Quijote, propio de una sociedad feudal, resulta extemporáneo viviendo en el siglo XVI, igualmente anacrónica respecto a la época positivista en que vive, es la actitud de Nazarín de desprecio del dinero, de la técnica, de la civilización, como lo es también la misma vivencia de la pobreza como valor. Incluso, el intento de llevar a la práctica el cristianismo en toda su pureza, choca con los modos culturales de la Restauración.”²⁶³

El mismo Galdós era consciente de este anacronismo de los ideales de su protagonista. Así también los mismos personajes que rodean al padre Nazario se dan cuenta de que éste vive en un mundo totalmente diferente del suyo. Por ello, en la

²⁶¹ Ricardo López-Landy, *El mundo novelesco en la obra de Galdós*, cit., p. 34.

²⁶² Es importante tener en cuenta las palabras de Carlos Castilla del Pino con respecto a la adecuación de la conducta del personaje al contexto al que pertenece. Pues, utilizando la terminología de Castilla del Pino, podemos decir que la conducta del padre Nazario “es acontextual”, respecto a los de su tiempo. Pero “han de ser conductas sistemáticas, pertenecientes al sistema del cual el sujeto es parte.” Véase Carlos Castilla del Pino, “La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje”, en: Carlos Castilla del Pino (Comp.), *Teoría del personaje*, Alianza editorial, Madrid, 1989, pp. 26-27. Gómez de Baquero aclara la acontextualidad del padre Nazario diciendo: “Nazarín es un personaje es un personaje del siglo XIII, nacido con seis siglos de retraso, como don Quijote es un personaje de la edad épica de la caballería, como llegó a la vida cuando ya se había acabado aquélla.” (*La España moderna*, agosto, 1895, citado por Gregorio Torres Nebrera, “Introducción bibliográfica y crítica” a: Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, edición de Gregorio Torres Nebrera, Editorial Castalia, Madrid, 2001, p. 38).

²⁶³ Demetrio Estébanez Calderón, “Personajes de la Mancha en las novelas de B. P. Galdós”, en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, cit., p. 133.

conversación ideológica entre el padre Nazario y el alcalde. Éste le muestra su rechazo total de esta forma, aunque no está en contra de la fe y las enseñanzas de Jesucristo. Afirma que el propio Jesucristo actuaría de una forma apropiada a los progresos y adelantos de la época, si estuviera presente en el siglo XIX.

“Y en este siglo ilustrado, ¿a qué tiene que mirar el hombre? A la industria, a la agricultura, a la administración, al comercio. He aquí el problema. Dar salida a nuestros caldos, nivelar los presupuestos públicos y particulares..., que haya la mar de fábricas..., vías de comunicación..., casinos para obreros..., barrios obreros..., ilustración, escuelas, beneficencia pública y particular... ¿Y dónde me deja usted la higiene, la urbanización y otras grandes conquistas? Pues nada de eso tendrá usted con el misticismo, que es lo que usted practica; no tendrá más que hambre, miseria pública y particular... [...] ¡Ah señor mío, el día que tengamos una universidad en cada población ilustrada, un banco agrícola en cada calle y una máquina eléctrica para hacer de comer en la cocina de cada casa, ¡ah! Ese día no podrá existir el misticismo! Y yo me permito creer..., es idea mía..., que si Nuestro Señor Jesucristo viviera, había de pensar lo mismo que pienso yo, y sería el primero en echar su bendición a los adelantos y diría: «Este es mi siglo, no aquel...; mi siglo este, aquel no».”²⁶⁴

¿Está la fe en contra de la ciencia? ¿Impiden los adelantos, la industria, la creación de las universidades y el aumento del porcentaje de los bien informados en todas las ramas del saber la práctica y la aplicación de la religión? ¿Es perfecto aquel hombre que vive aislado de todo el mundo? Pues pensamos que el hecho de tener ideales religiosos y desear aplicarlos es muy bueno, e incluso importante, pero a condición de que esta actitud idealizada no contradiga con el espíritu y el progreso de la época. Las teorías científicas siempre, a nuestro parecer, apoyan la religión y ésta, por su parte, apoya el científicismo. Por todo ello, estamos de acuerdo con el héroe en su empeño de aplicar la fe, pero, al mismo tiempo, no lo estamos en cuanto a su actitud de echar todo —salvo la religión— por la ventana. Fe y ciencia se complementan y cooperan, no se oponen y contradicen.

Buscando la analogía entre ambas obras, llegamos también a hablar de la ignorancia del pueblo que describen. Ignorancia, superstición, retraso todos tienen algo en común. Por ello, los vamos a considerar como un aspecto temático. El punto de partida de cada uno de ambos autores es diferente. Pues siempre la palabra “ignorancia” aparece en la obra de Galdós relacionada con la falta del saber religioso, mientras que en la obra de Ḥaqqī se refiere a la falta de cultura. Así, cuando Ándara se oculta en la vivienda del padre Nazario, encuentra la buena oportunidad para salir de varias dudas

²⁶⁴ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., pp. 243-244.

con respecto a varios aspectos culturales arraigados en la gente, pero no se basan en ciencia:

“En qué consiste que el número trece es muy malo, y por qué causa trae buena sombra el recoger una herradura en mitad de un camino... [...] También es muy raro que el número dos traiga siempre buena suerte, y que la traiga mala el tener dos velas encendidas en las habitaciones... ¿Por qué tienen tanto talento los ratones, siendo tan chicos, y a un toro, que es tan grande, se le engaña con un pedazo de trapo?... Y las pulgas y otros bichos pequeños, ¿tienen su alma a su modo?... ¿Por qué la luna crece y mengua, y qué razón hay para cuando una va por la calle y encuentra a una persona parecida a otra, al poco rato encuentre a la otra?... También es cosa muy rara que el corazón le diga a una lo que va a pasar, y que cuando las mujeres embarazadas tienen antojo de una cosa, verbigracia, de berenjenas, salga luego el crío con una berenjena en la nariz. Tampoco entendía ella por qué las almas del Purgatorio salen cuando se las da a los curas unas perras para responsos, y por qué el jabón quita la porquería, y por qué el martes es día tan malo que no se puede hacer.”²⁶⁵

Esta escena nos revela algunos aspectos culturales relacionados con las creencias y el folclore del pueblo español. También refleja el punto de vista de la religión en estas creencias, tal como lo manifiesta el padre. Pues “fácilmente contestaba Nazarín a no pocas de sus dudas, pero otras no se las podía satisfacer, y las proposiciones que pertenecían al orden de la superstición estúpida se las negaba rotundamente.”²⁶⁶ Es cierto que el padre juzga la supersticiosidad o la falta de ésta apoyándose en una base religiosa. Pero ¡vaya contrariedad! Es un personaje complejo. En las líneas anteriores hemos comentado su rechazo del lenguaje del alcalde, que deseaba ver y participar en los adelantos, la creación de escuelas y universidades, la industria, la agricultura, la administración, el comercio, etc., cosas que nunca la religión estuvo en su contra. En otras ocasiones, el padre parece muy sensato y muy comprensivo con este lenguaje. Además es él quien lo habla. Así, en otra ocasión, apoya la ciencia y muestra su comprensión de que cada uno dedicarse a su propio oficio. Cuando Ándara y Beatriz le ruegan que cure a la niña enferma, el sacerdote dice:

“- ¡Mujer! ¿Qué dices? ¿Soy yo médico?”²⁶⁷

Entonces Ándara insiste en que se vaya con ella porque cree que el cura es capaz de hacer un milagro y sanar a la niña. El padre Nazario responde:

²⁶⁵ Ibidem., p. 135.

²⁶⁶ Ibidem., p. 135.

²⁶⁷ Ibidem., p. 164.

“enséñame el camino; pero no a curar a la niña, que eso la ciencia puede hacerlo [...]”
- No blasfemes, ignorante, mala cristiana. ¡Milagros yo! [...]”
Ordenóle Nazarín que siguiese dándole la medicina prescrita por el médico.”²⁶⁸

En casa de Fabiana, ésta confiesa que su hermana, Beatriz, está también enferma. Su enfermedad, según ella, consiste en “maleficio porque [...] en los pueblos hay malos quereres, y gente que hace daño con sólo mirar por el rabo del ojo.”²⁶⁹ Esto también, para el padre es un pensamiento supersticioso porque no se basa en la ciencia. De los síntomas de la enfermedad que Fabiana, Beatriz y Ándara pudieron explicar, el padre concretó:

“pues eso —dijo Nazarín— no es brujería ni nada de demonios: es una enfermedad muy común y muy bien estudiada que se llama histerismo.”²⁷⁰

Nazarín conoce bien sus límites y sus capacidades sobre lo que puede hacer y lo que no puede. Pero nos parece que se ha exagerado demasiado y ha querido elevarse hasta la plena perfección. Y esto no lo puede ganar nadie. Debemos reconocer nuestras facultades humanas y hasta qué punto podemos llegar con ellas. De otra parte, la ignorancia en *al-Buṣṭayī* se refiere al retraso debido a la falta de cultura. La gente del pueblo en al-Ṣa‘īd en aquel tiempo creció en absoluto aislamiento de cuyas consecuencias fue la falta de enseñanza. Así, en la primera parte de la obra se nos muestra que el comisario se burla del alcalde porque éste no recibió ninguna clase de enseñanza y esto se refleja en la manera con que escribe sus denuncias.

“El guardia comprendió hace mucho tiempo que el señor comisario: «se burla de las denuncia, ya que el alcalde no es hijo de escuelas.»”²⁷¹

Esta cuestión fue una razón por la que el cartero trata a este ignorante alcalde con altivez. El narrador refleja los sentimientos de ‘Abbās Efendi cuando el alcalde presenta contra él la denuncia:

“...y el funcionario presumido de su traje, fez y el poder del puesto detrás de él trata con altivez a este campesino, ignorante, grosero cuyo lugar natural es el corral, entre los búfalos, no entre la gente...”²⁷²

²⁶⁸ Ibidem., pp. 164,165 y169.

²⁶⁹ Ibidem., p. 170.

²⁷⁰ Ibidem., p. 171.

²⁷¹ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā’ wa-ṭīn*, cit., p. 16.

²⁷² Ibidem., p. 18.

‘Abbās Efendi, encontrando así mismo entre esta gente, dejó de cuidar de su apariencia.

“Me quedé ridiculizado, ya que la elegancia de los antiguos tiempos se fue. Dejaba la barba por semanas sin afeitar. Me he acostumbrado a ir a la oficina con *ÿalabiyya* (túnica masculina popular floja, escotada y de mangas largas) y chaqueta. No llevaba pantalones ni camisas sino en la presencia de un supervisor. ¿A qué viene tanto dolor de cabeza, poniéndote y quitándote el traje, mientras estás entre esta gente.”²⁷³

El aislamiento es uno de los rasgos que el autor egipcio quiso reflejar en *al-Buṣṭayī* y es uno de los aspectos de esta parte de la sociedad egipcia. Por ello, el héroe fue obligado a vivir en este ambiente, a diferencia del padre Nazario que eligió la soledad y se complacía en ella. Por lo tanto, no podemos decir que Galdós quería trazar una sociedad aislada, pues fue una aspiración propia del héroe que encontraba en ella su satisfacción. Entonces, la diferencia entre ambas obras referente a este aspecto es que el protagonista de Galdós es quien quiso aislar del entorno y vivir en la soledad, que, según él, “es la gran maestra para el alma.” La va buscando. Pero el protagonista de *Ḥaqqī* se ve obligado a vivir en este ambiente y en esta soledad. Quería, además, salir de ésta e intentó hacerlo, pero no pudo porque había mucha distancia entre el pueblo y la gente con quien podía relacionarse. En *al-Buṣṭayī*, la soledad fue causa principal del crimen que cometió el cartero.

“No he encontrado a nadie con quien pueda bromear, ni siquiera hablar. El alcalde es un hombre grosero, como tú sabes. Hasta el recaudador de impuestos aquí es un hombre viejo y lleva turbante. El efendi más cercano para mí es el jefe de la estación, sin embargo, tengo que montar el burro tres kilómetros, aguantando el polvo del camino, para llegar a él. Por lo tanto, salía de la oficina a la casa y de casa a la oficina. Estaba a punto de enloquecerme. ¿Son, entonces, excusables mis comportamientos o no?”²⁷⁴

Además de las confesiones del protagonista, el narrador condensa este sentimiento para que el lector sepa a fondo las presiones psicológicas que afectaron en la voluntad de su héroe: “¿cuántas veces ‘Abbās ha tenido pena que la suerte no le haya dado un trabajo divertido para ayudarlo a aguantar la soledad que casi le iba a matar o a enloquecer. Envidiaba al jefe de la estación, al guardagujas y al guardia del paso a nivel porque ellos tienen en los trenes, el movimiento de los pasajeros y el mirar en las caras lo que les salva de la fatiga del aburrimiento y la rutina. En cambio, él tiene un trabajo

²⁷³ Ibidem., p. 31.

²⁷⁴ Ibidem., p. 31.

rutinario y monótono, en una habitación estrecha sin escapatoria.”²⁷⁵ El aislamiento o la soledad en *Nazarín* es una elección propia del héroe. El sacerdote encuentra en la soledad el ambiente adecuado para ejercer su misticismo. Aunque el cura se vio rodeado por una soledad melancólica después de haber sido descubierta su complicidad con Ándara, el narrador afirma que: “la tétrica soledad fue el ambiente en que resurgió su grande espíritu con pujantes bríos, decidiéndose a afrontar la situación en que le ponían los hechos humanos y determinando en su voluntad la querencia de mejor vida, conforme a inveterados anhelos de su alma.”²⁷⁶ Además cree que la soledad es su mejor compañía. Por ello, cuando Ándara le pide permiso para seguirle, el padre responde:

“No me fio... Eres mala, mala. Quédate sola. La soledad es una gran maestra para el alma. Yo la voy buscando.”²⁷⁷

Después de las aventuras y correrías del padre Nazario, llega a encontrar la soledad que deseaba, instalándose en las ruinas de un castillo. El narrador de la obra nos muestra el sentimiento del padre en aquellos momentos: “... ¡qué deliciosa soledad, qué puro ambiente! Creíanse en mayor familiaridad con la Naturaleza, en libertad absoluta, y como águilas lo dominaban todo sin que nadie les dominase.”²⁷⁸

En fin, la soledad y el aislamiento, como aspectos temáticos que ambos autores quisieron introducir en sus obras, fueron presentes desde el principio de las mismas. Hasta el ambiente en que vive cada uno de los dos protagonistas huele soledad. Pero, en *Nazarín*, es voluntaria, mientras que, en *al-Bustayī*, es obligatoria.

Nazarín es una de las obras espirituales que escribió Galdós para expresar la idea religiosa y trazar el hombre perfecto, mientras que *al-Bustayī* está inmersa en las costumbres sociales de los ša‘īdīs y la equivocación del cartero que pone de relieve uno de los muchos secretos de esta gente. Aunque, sí, la obra del escritor egipcio trata también un problema moral —el cartero abre las cartas de la gente y descubre la relación amorosa entre dos jóvenes, además de su relación ilegal cuyo fruto será el embarazo de la chica—, no podemos llamarla una obra espiritual o religiosa como la del escritor español. A pesar de todo esto, Ḥaqqī reflejó la religión como una de las dimensiones de la sociedad. Galdós escribió *Nazarín* con el anhelo de reflejar el hombre perfecto, encarnando, de esta forma, a Cristo. A lo largo de la obra expone las

²⁷⁵ Ibídem., pp. 32-33.

²⁷⁶ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 148.

²⁷⁷ Ibídem., p. 158.

²⁷⁸ Ibídem., p. 214.

enseñanzas de la religión cristiana, mencionando en boca del padre muchas palabras que coinciden con las palabras de Jesucristo. Ḥaqqī, en cambio, no dedicó su obra para hablar de religión. Sin embargo, las acciones de la obra transcurren en familia cristiana y, por ello, el autor tenía que hablar de la convivencia entre musulmanes y cristianos en al-Ša‘īd. Así, al-mu‘allim Salāmah, padre de Ŷamīla, aunque es muy duro y serio en sus tratamientos, cuando los musulmanes “se sientan con él, no se sienten ningún odio [...] porque apenas difiere del resto de los musulmanes en su apariencia, costumbres ni siquiera en su moral: la vestimenta es la misma, el turbante sobre la cabeza lleva la misma cantidad de suciedad, su mujer lleva el velo en el camino como todas las mujeres del pueblo. Es un ortodoxo.”²⁷⁹

Es indudable que la religión es una de las dimensiones de la vida espiritual de los personajes de Ḥaqqī. Por ello, el escritor destacó que Ŷamīla es una ortodoxa cuyo padre hace gala de las visitas del sacerdote a su casa. Además, el padre lleva toda la familia a la iglesia: se sienta en la planta baja; la mujer y la hija, en la terraza, detrás de las persianas. Por otra parte, Jalīl es un protestante, de aquella minoría que ayudó al misionero protestante a mezclarse con el resto de los coptos y llamar a la creación de una escuela para chicos y chicas en Asiut. ‘Abbās, en tercer lugar, es un musulmán. La referencia a esta dimensión de la vida espiritual de los personajes no es absurda. También lo necesitaba la trama de la narración.²⁸⁰ Pues a través de la escuela se conocieron Jalīl y Ŷamīla. Debido a la diferencia de las ramas religiosas entre los amantes, el sacerdote pospuso el matrimonio, poniendo condiciones formales que necesitan mucho tiempo para lograr. El feto iba creciendo día tras otro. El padre de Ŷamīla lo descubre todo. Al final de la obra se anuncia la muerte de Ŷamīla a través de las campanas de la iglesia.

Lo que hizo Yaḥyà Ḥaqqī es una demostración de reflejar la realidad social, una de cuyas dimensiones muy importantes es la religión, una dimensión que tiene mucha influencia en los comportamientos de la gente. Galdós, al contrario, no quería reflejar la religión como mera dimensión de la realidad, sino que deseaba reflejar una realidad idealizada —aparte de la realidad objetiva que late patentemente en las páginas de su obra— cuya principal esencia es el seguimiento estricto y a la letra de las palabras de

²⁷⁹ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭāyī*, en el volumen de *Dimā’ wa-ṭīn*, cit., pp. 47-48.

²⁸⁰ Muṣṭafā Darwīš, “al-Buṣṭāyī: širā’ al-jātima bayn qiṣṣat Yaḥyà Ḥaqqī wa-film Ḥusayn Kamāl” (El conflicto del desenlace entre la obra de Yaḥyà Ḥaqqī y la película de Husayn Kamāl), en *Al-Hilāl*, cit., pp. 74-75.

Cristo. Muchos estudios²⁸¹ han confirmado esta tendencia galdosiana en *Nazarín* y han hecho un paralelismo entre las palabras del padre Nazario y las de Jesucristo. Casaldueiro, en este sentido, afirma:

“La vida de Nazarín en cuanto abandona Madrid hasta que vuelve para entrar en la cárcel, es un compendio de la vida de Cristo, especialmente desde la Oración en el Huerto hasta que es llevado ante Poncio Pilatos, con episodios como los del buen ladrón.”²⁸²

Existen otros rasgos de la realidad, tanto española como egipcia, que los autores expusieron en *Nazarín* y *al-Bustayîl*. La tradición o las costumbres del pueblo quedan reflejadas en el marco de las acciones de cada una de dichas obras. Aunque el padre Nazario no habla de estos aspectos culturales que forman parte de la mentalidad del pueblo español —pues éste estaba ocupado por divulgar la más sublime de las cuestiones del alma— hay otros personajes que reflejaron esta dimensión. Así, Ándara, como señalamos, cae en muchas dudas respecto a ciertas creencias que marcan la población española. A través de la penetración del autor en los pensamientos de los personajes nos enteramos de que para esta gente “el número trece es muy malo”, “trae buena sombra el recoger una herradura en mitad de un camino...”, “el número dos traiga siempre buena suerte, y que la traiga mala el tener dos velas encendidas en las habitaciones...” “el martes es día tan malo que no se puede hacer nada en él,”²⁸³ etc. también revela como la gente del pueblo cree en la envidia y la hechicería. Es verdad que es un asunto humano, y que no está relacionado específicamente con la realidad española o egipcia, pero como nuestra tarea es hablar de la pintura de la realidad en ambas obras, estamos pasando revista a los aspectos de la realidad que el autor reflejó en su obra. Creer en la superstición y la hechicería se muestra cuando Beatriz, Fabiana y Ándara piden al padre Nazario que cure a la niña. Le afirman que, de hecho, la vio el médico y, como no pudo curarla, “trajeron también a una saludadora, que hacía grandes curas. Púsole un emplasto de rabos de salamandra cogidas a las doce en punto de la noche... Con esto parecía que la criaturita entraba en reacción; pero la esperanza que

²⁸¹ De los estudios que han apoyado la fuente evangélica de *Nazarín* mencionamos: Alan E. Smith, “Una posible fuente panfletaria de *Nazarín*: «Evangelio de Don Juan; el moderno precursor en la segunda y anunciada venida del Mesías»” en *Anales galdosianos*, Queen’s University, Kingston, Ontario, Canada, Año XXVI, 1991, pp. 51-56; Ciriaco Morón Arroyo, “*Nazarín* y *Halma*: sentido y unidad” en *Anales galdosianos*, University of Pittsburgh, Pittsburgh - Pennsylvania, Año II, 1967, pp. 67-81; Alexander A. Parker, “*Nazarín*, or the passion of Our Lord Jesus Christ According to Galdós”, en *Anales galdosianos*, University of Pittsburgh, Pittsburgh - Pennsylvania, Año II, 1967, pp. 83-101; Leonardo Romero Tobar, “Del «Nazarenito» a *Nazarín*”, en *Actas del quinto congreso internacional de estudios galdosianos* (1992), tomo I, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, pp. 471-485.

²⁸² Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós*, cit., p. 126.

²⁸³ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., pp. 134-135.

cobraron duró bien poco. La saludadora, muy desconsolada, les había dicho que el no hacer efecto los rabos de salamanquesa consistía en que era el menguante de la luna. Siendo creciente, cosa segura, segurísima.”²⁸⁴

En el contexto de hablar de las creencias supersticiosas, el narrador aclara que “el día en que cayó mala, su madre tuvo el barrunto desde el amanecer, porque al abrir la puerta vio dos cuervos volando y tres urracas posadas en un palo frente a la casa. Ya le hizo aquello malas tripas. Después salió al campo, y vio al chotacabras dando brinquito delante de ella. Todo esto era de muy mala sombra. Al volver a casa, la niña con un calenturón que se abrasaba.”²⁸⁵ Todo esto no tiene nada que ver con la ciencia y las enfermedades. Son creencias arraigadas, sobre todo en la gente de pueblo, Yaḥyà Ḥaqqī, a diferencia de Galdós, no reflejó estos aspectos en *al-Buṣṭayī*, aunque, sí, los podemos ver patentemente en otras obras suyas.

Yaḥyà Ḥaqqī abordó otros temas culturales que no salen expuestos en la obra de Galdós: la venganza por el honor. Éste es el tema principal sobre el cual se entreteje la trama de la obra y constituye una de las dimensiones de la realidad social de al-Ṣa‘īd. Como hemos visto, en el argumento de *al-Buṣṭayī*, la trama se basa en una relación prohibida entre dos jóvenes enamorados. El cartero, tratando de enterarse de las noticias de la gente del pueblo, descubre el secreto de ambos y debido a una equivocación inintencionada rompe la relación entre ellos. Cuando el padre de la joven descubre el pecado que su hija ha cometido, la mata al final de la obra, como símbolo de lavar la deshonra de la familia. Cuando el cartero confiesa su crimen al comisario, pone de relieve algunas dimensiones socioculturales acerca de la vida de la mujer en al-Ṣa‘īd. Así afirma:

“Miraba a las chicas que caminaban. Todas llevaban el velo que cubría la cara, envueltas en mantos negros teñidos de azul turquí que hacían un sonido como el chasquido del papel. Andaban pegadas a la pared como si quisieran entrar en la ella. No puedes ver la cara de ninguna de ellas.”²⁸⁶

Las chicas del pueblo no pueden tener ninguna relación con hombres y, por ello, cuando Ŷamīla cometió este pecado, se encontró con un problema grave. Ḥaqqī aclara esta realidad diciendo:

²⁸⁴ Ibidem., p. 166.

²⁸⁵ Ibidem., p. 166.

²⁸⁶ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā' wa-tīn*, cit., p. 45.

“¿A quién se queja? Una chica, que no conoce nada de dilemas ni peligros, ve a sí misma delante de un problema inigualable en la vida. Es un complejo lleno de choques y conflictos, cuyos hilos —de religión, costumbres e ilusión— están entrelazados por la sentencia de muerte. El sentido de la vida no le importa lo que cree la gente. No tiene compasión. Apenas existe un hombre, que vive en al-Ša‘īd y con una mentalidad heredada de varias generaciones que no toleran ni son flexibles, que pueda rebelarse contra su tiranía.”²⁸⁷

Uno de los más importantes principios para los ša‘īdies es la honra. Por ello, cuando ésta se queda manchada o difamada por alguien, la mejor solución para ellos es lavarla con sangre. Además de que Ÿamīla siempre escapaba de las miradas de su padre, éste tenía mucho trabajo comercial en Asiut, por lo que no la veía. La ayudaba su madre, que siempre contestaba a la pregunta del padre de la misma forma: “- está un poco mal. Déjala.”²⁸⁸ Un día, al anochecer, al-mu‘allim Salāmah regresa y se va a la habitación de su hija. Cuando cae su mirada en el cuerpo de ésta y descubre que está embarazada:

“... se envejeció años en este momento. [...] Su cara es de color gris marengo; su barba, polvorosa; y su labio, azul turquí. En sus ojos hay un brillo amarillo y como su cabeza hubiera empequeñecido de repente. Pues el turbante se desliza y parece muy desagradable, ocultado la mitad de sus orejas.”²⁸⁹

Es significativa esta descripción del padre de Ÿamīla a la hora de conocer que su hija ha cometido este crimen y ha manchado la honra de la familia.

En *Nazarín*, el autor pinta otros aspectos de la realidad española que el autor egipcio no abordó en *al-Buṣṭayī*. En ésta no encontramos ninguna referencia a la política del Egipto de aquella época. En cambio, *Nazarín* habla de política también. Como el padre Nazario está convencido de que la única solución es “la vuelta a los abandonados caminos que conducen a la única fuente de la verdad: la idea religiosa, el ideal católico, cuya permanencia y perdurabilidad están bien probadas,” rechaza la adopción de la política como medio de salvación. Opina que la filosofía es “un juego de conceptos y palabras, tras el cual está el vacío, y los filósofos son aire seco que sofoca y desalienta a la Humanidad en un áspero camino.” Asimismo, la política para él “es agua pasada”, ya cumplió su misión y perdió su importancia:

“Conquistados tantísimos derechos, los pueblos tienen la misma hambre que antes tenían. Mucho progreso político y poco pan. Mucho adelanto material, y cada día menos trabajo y una infinidad de manos desocupadas. De la política no esperemos

²⁸⁷ *Ibidem.*, p. 61.

²⁸⁸ *Ibidem.*, p. 72.

²⁸⁹ *Ibidem.*, p. 72.

ya nada bueno, pues dio de sí todo lo que tenía que dar. Bastante nos ha mareado a todos, tirios y troyanos, con sus querellas públicas y domésticas. Métanse en su casa los políticos, que nada han de traer provechoso a la Humanidad; basta de discursos vanos, de fórmulas ridículas, y del funestísimo encumbramiento de las nulidades a medianías, y de las medianías a notabilidades, y de las notabilidades a grandes hombres.”²⁹⁰

Está clara la crítica que el protagonista dirige al sistema político de la época. Ha perdido toda confianza en él porque la política demostró su fracaso para resolver los problemas sociales y, sobre todo, morales. Pero la idea religiosa y los principios de la fe pueden hacer la reforma de la sociedad. Así lo confiesa el narrador-autor de la primera parte, que aparece hablando en primera persona:

“- ¡Bonita sociedad tendríamos si esas ideas prevalecieran!”²⁹¹

Nos enteramos de estas palabras del narrador de que la aplicación de las enseñanzas de Cristo para salvar la Humanidad sólo es un deseo, una realidad idealizada, del héroe, que quiere con sus ideas cambiar el mundo. Así, lo declara expresamente:

“Estas son mis ideas, mi manera de ver el mundo y mi confianza absoluta en los efectos del principio cristiano, así en el orden espiritual como en el material. No me contento con salvarme yo solo; quiero que todos se salven y que desaparezcan del mundo el odio, la tiranía, el hambre, la injusticia; que no hay amos ni siervos que se acaben las disputas, las guerras, la política.”²⁹²

Se observa en las líneas anteriores que los personajes hablan de la política en general. En dos ocasiones, el autor se refiere concretamente a personajes políticos como Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897) o Práxedes Mateo Sagasta (1825-1903). Estas referencias afirman la concordancia del tiempo histórico exterior y el tiempo interior de las acciones de la obra. Pues, como se sabe, *Nazarín* fue acabada en mayo de 1895 y ambas figuras tenían sus influencias políticas hasta, e incluso después de esta fecha, ya que ambos fueron presidentes del gobierno en diferentes ocasiones. En el recorrido del protagonista Nazarín hacia el campo, se encuentra con un mendigo, quien le pregunta:

“...Me han dicho que cae Sagasta. ¿A quién tenemos ahora de alcalde?”²⁹³

²⁹⁰ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 191.

²⁹¹ Ibidem., p. 106.

²⁹² Ibidem., p. 193.

²⁹³ Ibidem., p. 162.

Don Nazario contestó que a él no “le importaba que mandase Sagasta o no, y que conocía al señor alcalde casi tanto como al emperador de Trapisonda.”²⁹⁴ Al comienzo de la quinta parte de la novela, Nazarín se encuentra con el anciano mendigo — personaje que fue encarcelado con el héroe y que sale con éste para la cárcel de Navalcarnero—. Este personaje no sólo se refiere a la figura de Cánovas del Castillo, sino también al partido de los moderados y a la reina regente María Cristina de Habsburgo, viuda de Alfonso XII (1857-1885). El anciano mendigo afirma que se ha metido en la cárcel catorce veces y la culpa, según él, es de Cánovas “porque si don Antonio Cánovas no hubiera dejado el Poder el día que lo dejó, a estas horas me tenía usted a mí repuesto en la plaza que me quitaron el cuarenta y dos, por intrigas de los moderados; sí, señor, mi placita de escribiente con seis mil. Mi ramo era Directas, negociado de Ocultaciones. Pues me fastidió don Antonio con no quedarse un día más; ya estaba extendida la orden para que la firmase Su Majestad... ¡Pero hay tanta intriga!... Como que derribaron al Gobierno para evitar mi reposición.”²⁹⁵

Está claro que la intención del personaje no era hablar de política, sino que intentaba quejarse de que la situación política influyó en su vida personal. Y ésta fue la más importante para él. Pero la intención del autor es diferente, ya que quería entremeter la dimensión política, uno de los elementos más influyentes en la realidad. Volvemos a la referencia que ha hecho el anciano mendigo. Pues en ella se refiere al año 1842, año en que “los moderados intrigaron con María Cristina de Borbón, que se hallaba en París, contra Espartero, provocando cambios en el Gobierno y la Administración hasta conseguir 1843 la caída del general regente y la proclamación como reina de Isabel II, que tenía trece años.”²⁹⁶ También en ella se refiere también a “su Majestad”, la reina regente María Cristina de Habsburgo, viuda de Alfonso XII. Dos años después de la muerte de éste, Antonio Cánovas del Castillo cedió el gobierno a Sagasta. Por este cambio gubernamental no se firmó la orden de la reposición del personaje.

Todo esto nos revela el interés que el autor presta para retratar todas las dimensiones de la realidad. Ambas obras coincidieron en algunos aspectos temáticos como el reflejo de las dimensiones culturales, religiosas, económicas, etc. tanto de la realidad española como egipcia. Asimismo, existen algunas divergencias relacionadas

²⁹⁴ *Ibidem.*, p. 162.

²⁹⁵ *Ibidem.*, pp. 253-254.

²⁹⁶ Juan Varias, “Estudios preliminar” a: Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 253 (nota nº 4).

con la temática, como el hablar de política en *Nazarín*, mientras que en *al-Buṣṭayī* no aborda el tema.

En fin, *Nazarín* es una obra más cargada de ideas y realidades —social, política, económica, cultural, etc.— que *al-Buṣṭayī*. Mientras que Galdós intentó ofrecer una imagen total en la que aparece la encarnación de Cristo en la España decimonónica para aplicar rigurosamente las obras de misericordia y caridad en pro de la reforma de la sociedad, Ḥaqqī pretendió pintar un incidente que él participó en la investigación del mismo. Mientras que la intención reformadora obliga a Galdós a abordar varios aspectos de la sociedad y profundizar en ellos, sabiendo las causas y las posibles soluciones, la mera intención descubridora de Ḥaqqī se centra en reflejar este accidente rodeado de algunas restricciones y circunstancias sociales. Pero no llega a hablar de todo como lo hizo Galdós.

2. AMBAS OBRAS ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN:

En la obra literaria, realidad y ficción se complementan para llevar a cabo la misma tarea: reflejar la ambientación espacio-temporal en que se ven envueltos ciertos personajes, reproduciendo de esta forma poéticamente la realidad. La realidad es “la existencia real y efectiva de algo,” que el novelista procura encontrar y revelar en el conjunto de las realidades externas. La ficción, por otra parte, es una “invención literaria,”²⁹⁷ a la cual el autor acude para tejer la trama novelesca. Tanto la realidad, que existe, como la ficción, que se inventa, son indispensables para la creación de cualquier obra literaria, sea cual fuera su tesis.

“En todas las novelas, los dos mundos, el ideal y el real, son antagónicos. Pues el ideal perturba las rutinarias costumbres, despierta las malas conciencias, siembra el malestar, la irritación, el odio entre los fariseos parapetados detrás de los tranquilizadores convencionalismos.”²⁹⁸

Así, aunque la obra realista busca contar la realidad objetivamente, el papel del autor dentro de la misma ofrece una paradoja, ya que éste, oculto detrás de la voz del narrador, lo sabe todo sobre sus personajes: lo que sienten, lo que piensan, incluso sus

²⁹⁷ Para la definición de las palabras “realidad” y “ficción” véase el *Diccionario enciclopédico Salvat*, vols. 22 y 12, cit.; Real Academia Española, *Diccionario de la lengua*, cit.; María Victoria Reyzábal, *Diccionario de términos literarios*, vol. I, (A-N), Acento Editorial, Madrid, 1998.

²⁹⁸ Yvan Lissorgues, “Benito Pérez Galdós: la novela tendenciosa de fin de siglo (*Realidad*, *Ángel Guerra*, *Nazarín*, *Halma*, *Misericordia*, *El abuelo*)” en: Àngels Santa (Ed.), *Benito Pérez Galdós, Camins creuats II*, cit., p. 182.

secretas apetencias, de las que ni ellos mismo son conscientes.²⁹⁹ Esta característica, a pesar de su matiz ficticio, proporciona al autor la habilidad de ver la vida secreta de sus personajes y reflejarla a sus lectores con mayor objetividad. Forster subraya, en este sentido, que la creación literaria es “un mundo en el que la vida secreta es visible.”³⁰⁰ Por ello, este rasgo se considera como una línea divisoria entre realidad y ficción. Pero cualquier obra realista, quiera o no, va más allá de la realidad que podemos captar. A fin de cuentas, la creación literaria se ve obligada a combinar entre el elemento real que existe verdaderamente en nuestro entorno y el elemento ficticio que ayuda a la composición de la obra artística. Pero dicho elemento ficticio se nutre también de la realidad. Es decir, cuando el autor realista inventa un personaje y le da cualidades determinadas, es porque se ha inspirado en otro u otros personajes reales que tienen algunas o todas las características del personaje imaginado. A este respecto, Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres afirman:

“Esa posición de demiurgo tiene que hacerse compatible con la verosimilitud y, para conseguirlo, se ha de dar al lector una impresión de escrupuloso desapasionamiento, intentaba librar las palabras de sus adherencias afectivas para reflejar puntualmente lo real.”³⁰¹

Es probable que la historia española del siglo XIX o la egipcia del siglo XX carezcan de un sacerdote llamado Nazarín, cuya trayectoria vital se desarrolla de forma idéntica a la del protagonista de Galdós, o de un cartero llamado ‘Abbās Efendi, envuelto en un lío como el del protagonista de Ḥaqqī. Pero es cierto que existían modelos cuyas historias constituían parte de la realidad, en la cual se inspiraron los autores objeto de estudio.

Si Linadge Conde afirma que “Galdós es un novelista de los que llegaron, y se sintieron allí a sus anchas, a la integridad, a la plenitud del realismo,”³⁰² pensamos que esta integridad debe consistir en varias dimensiones, entre las que destaca el hábil manejo de tanto los elementos de realidad como los elementos de ficción, mezclándolos en una misma masa. A este respecto, el mismo Linadge Conde subraya que “Galdós fue

²⁹⁹ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, cit., p. 226.

³⁰⁰ Edward Morgan Forster, *Aspectos de la novela*, cit., p. 68.

³⁰¹ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, cit., p. 226.

³⁰² Linadge Conde, “Plenitud del realismo en la novelística de Galdós: algunos paralelos”, en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, cit., p. 280.

un novelista especial e integral, por supuesto ha expresado en su novela el alcance idealista de su mensaje.”³⁰³

También en la obra de Ḥaqqī ambos hilos salieron entrettejidos magníficamente para ofrecer al final una obra íntegramente armoniosa. El sentimiento con todo lo humano y el interés por expresarlo también era una obsesión del autor egipcio. En su obra están registrados tanto la realidad objetiva como el mundo de las subjetividades, donde figura la psicología de los personajes frente a dicha realidad, los sentimientos, anhelos o deseos, etc. que rigen su relación con el mundo real.

En fin, la novela debe reunir la fidelidad de la reproducción de la realidad y la belleza artística de la ficción. Si la novela se limitara a la simple imitación de la realidad sin contener rasgos artísticos que enlazan las acciones y aumentan el interés del lector, sería una historia documental —cuyo valor científico o histórico no es despreciado. De la misma forma, si la obra saliera como pura ficción, sería aislada del entorno social en que se produce y perdería su importancia sociológica. Así, el autor realista “debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción.”³⁰⁴ O sea, entre la realidad y el empleo de los recursos de representación en la obra artística debe haber un cierto equilibrio.

En las obras objeto de trabajo, los autores trazan dos líneas paralelas, bien entrettejidas entre sí. En la una nos asomamos a una cantidad de realidades objetivas que son muy fáciles de verificar. En la otra, nos lleva la imaginación del autor a conocer entornos o personajes ideales. Referente a *Nazarín*, Galdós nos presenta un espacio totalmente real: calles, plazas, barrios y pueblos en las afueras de Madrid. La peregrinación del padre Nazario —de una calle a otra dentro de la capital, de un pueblo a otro y, finalmente, su vuelta a Madrid— puede servirnos como un itinerario para conocer ciertas partes de la capital y la posición geográfica de algunas villas madrileñas. El protagonista, en este caso, se convierte, según la terminología de Agnes Gullón, en “personaje itinerante.”³⁰⁵ Salvo las aspiraciones e ideales del padre Nazario todo huele el Madrid de finales del siglo XIX: historia, política, cultura, etc. *Al-Buṣṭayī* también está lleno de lugares objetivos —aunque no con el mismo grado de detalles— que

³⁰³ Ibidem., p. 274.

³⁰⁴ Benito Pérez Galdós, “La sociedad presente como materia novelable”, en *Ensayos de crítica literaria*, cit., p. 220.

³⁰⁵ Agnes Gullón, “Escenario, personaje y espacio en *Nazarín*”, en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, cit., p. 215.

demuestran el aliento realista de la obra, además de varios aspectos de la vida social en al-Ša‘īd en aquella época. Se teje paralelamente la otra línea, que es ficticia. Nos sorprende que la línea ficcional en ambas obras se relacione con el héroe. El padre Nazarín, personaje ficticio, tiene como único deseo la aplicación literal de la fe cristiana, creando un mundo sólo propio de él y sus seguidores, puesto que este mundo no existe. Pero si existiera, “bonita sociedad tendríamos.”³⁰⁶ A este respecto, Yvan Lissorgues subraya:

“Éste, en plena luz de focalización narrativa, es el mundo imaginado de unos cuantos seres excepcionales que tejen con sus ideas, su modo de vivir, sus aspiraciones, otro mundo ideal donde reina la caridad, el desinterés por lo material, la espiritualidad plenamente humana.”³⁰⁷

El cartero también es un personaje imaginario, que el aislamiento y la soledad de al-Ša‘īd le convierten en un criminal, cuya tarea en la obra la lleva magníficamente como si fuera un personaje real. El autor lo coloca de esta forma para descubrir historias reales que pasan en el sur de Egipto.

Aunque el mundo de ambos protagonistas es ficcional, esta ficcionalidad puede formar parte de la realidad. Pues la vida que ambos llevan, a pesar de que es imaginaria, es verosímil. Tomás Albaladejo subraya, en este sentido, que “el mundo real o mundo global está formado por el mundo real efectivo y por todos los mundos en éste enraizados, que son los mundos de los sueños, de los deseos, de los temores, de las creencias, de la imaginación, etc.”³⁰⁸ Nazarín y ‘Abbās son personajes ficcionales verosímiles que pueden constituir uno de los mundos posibles. Así también sus ideas y aspiraciones forman parte de la realidad porque existen.

Es curioso mencionar que entre ambos personajes imaginarios existe una de las convergencias más importantes. Ésta es la comparación entre estos dos personajes y el protagonista de *El idiota*, de Fiódor Mijáilovich Dostoievski (1821-1881). O sea, la crítica ha hablado de la analogía entre el príncipe Michkin y Nazarín, de una parte, y aquél y ‘Abbās Efendi, de otra parte. Incluso ha hablado de relaciones de influencia entre las obras de los autores objeto de trabajo y la obra del novelista ruso. Julián Palley en “*Nazarín y El idiota*” afirma:

³⁰⁶ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 106.

³⁰⁷ Yvan Lissorgues, “Benito Pérez Galdós: la novela tendenciosa de fin de siglo (*Realidad, Ángel Guerra, Nazarín, Halma, Misericordia, El abuelo*)” en: Àngels Santa (Ed.), *Benito Pérez Galdós, Camins creuats II*, cit., p. 182.

³⁰⁸ Tomás Albaladejo Mayordomo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, cit., p. 50.

“Es posible que Pérez Galdós haya leído «*El idiota*» antes de escribir «*Nazarín*», pero no nos interesa explorar aquí la cuestión de las influencias. Se trata más bien de comparar las dos novelas como obras de arte, sobre todo en lo que se refiere a la función de las ideas en la novela.”³⁰⁹

En el mismo artículo, Julián Palley deja constancia de que la idea básica de ambas obras es la misma. A este respecto menciona una carta de Dostoievski —dirigida a su sobrina Sofía— donde aclara su mensaje de la siguiente forma: “la idea básica es la representación de un hombre verdaderamente perfecto.”³¹⁰ De ahí aparece la analogía temática entre *Nazarín* y *El idiota*, ya que ambos buscan la perfección. Asimismo, es digno de mencionar que tanto Dostoievski como Galdós se inspiraron en *Don Quijote* para construir sus propios protagonistas. Así, en la misma carta, Dostoievski indica que pensaba en *Don Quijote* cuando escribió el *Idiota*: “sólo diré que de todas las figuras nobles de la literatura cristiana, pienso en que don Quijote es la más perfecta.” En el caso de Yaḥyà Ḥaqqī, no es la crítica la que habla del tema, sino el propio autor. Éste, en su artículo sobre “Film al-Buṣṭayī” (La Película del cartero), declara que la novela de Dostoievski, *El idiota*, ha sido para él una influencia directa en la pintura del personaje del cartero:

“Confieso que fui influido por la novela de *El idiota*, de Dostoievski. Este pobre neutral que revuelve la vida de cualquier sociedad con que se mezcla. En cuanto aparece entre los individuos de la sociedad, cava y saca todo lo que esconden de deseos y emociones. Por lo tanto, sirve como un puente sordo que los demás cruzan hacia su destino.”³¹¹

Estas características de las que el autor egipcio habla le inspiran la creación del cartero en *al-Buṣṭayī*. Aunque las cualidades de *Nazarín* y ‘Abbās no coinciden en lo que se refiere a su objetivo, cada uno de los autores ha cogido del personaje de Dostoievski lo que conviene con el objetivo de escribir su obra. No nos interesa aquí la relación de influencias, pues no venimos a hablar de eso. Pero queríamos aclarar que la ficcionalidad en *Nazarín* y ‘Abbās tiene casi el mismo origen.

³⁰⁹ Julián Palley, “*Nazarín* y *El idiota*”, en *Ínsula*, núm. 258, 1968, p. 3 (nota nº 1).

³¹⁰ Dostoievski, *The letters of Dostoyvsky*, Translated by Ethel C. Mayne, New York, 1961, p. 142, citado por: Julián Palley, “*Nazarín* y *El idiota*”, en *Ínsula*, Núm. 258, 1968, p. 3

³¹¹ Yaḥyà Ḥaqqī, “Film al-Buṣṭayī” (La Película del Cartero), en *Fi al-sinima* (En el Cine), Fu’ād Dawāra (Ed.), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 1988, p. 39.

Muchos críticos, asimismo, subrayan la analogía entre Nazarín y don Quijote.³¹² Don Nazario en su peregrinación cumpliendo su tarea se parece mucho al personaje de Cervantes, don Quijote, en sus correrías, aventuras e, incluso, en su origen manchego, aunque el objetivo es diferente. Pues el personaje de Cervantes buscaba gloria, mientras el de Galdós buscaba la miseria y la pobreza, pero ambos buscaban acabar con las injusticias que hay en el mundo.

“No huía de las penalidades, sino que iba en busca de ellas; no huía del malestar y la pobreza, sino que tras de la miseria y de los trabajos más rudos caminaba.”³¹³

Sobre la analogía del personaje de Galdós y el de Cervantes, Demetrio Estébanez Calderón dedica un artículo titulado “Personajes de la Mancha en las novelas de B. P. Galdós”. Estébanez Calderón afirma que “la figura de Nazarín pertenece también al grupo de personajes manchegos elevados por Galdós a la categoría de mitos. La personalidad de Nazarín procede, en su configuración, de dos arquetipos anteriores, uno de ficción (D. Quijote) y otro a medio camino entre la historia y el misterio.”³¹⁴

Los aspectos de convergencia entre Nazarín y don Quijote, según Estébanez Calderón, aparecen en la fisonomía, las aventuras, las desventuras que les esperan, la compañía de un escudero. Pues Nazarín es un personaje de “rostro enjuto” cuyo origen es de la Mancha, además de que el autor no sabe precisamente su apellido, si es Zaharín o Zajarín. Todas son características quijotesas. El héroe de Galdós sale de Madrid en busca de aventuras evangélicas, sabiendo que en su misión evangélica le esperan grandes desventuras. El padre Nazario sale acompañado, como don Quijote, con la figura del escudero: Ándara y Beatriz.³¹⁵ Lo que nos interesa aquí es que Galdós ha construido su personaje de acuerdo con el personaje de ficción cervantino. La

³¹² María del Pardo Escobar Bonilla, “Artificios narrativos en *Nazarín* de Galdós”, en *Philologica canariensis*, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, núm. 4-5, 1998-1999, pp. 72-82; Juan Pedro Castañeda, “*Nazarín*, de Benito Pérez Galdós”, en: Juan Pedro Castañeda, Juan José Delgado y Sabas Martín (Eds.), *Doce novelas que se pueden leer*, Asociación cultural Cabrea y Galdós, 1ª edición, 2006, Santa Cruz de Tenerife, 2006, pp. 13-24; Ignacio Elizalde, *Pérez Galdós y su novelística*, cit., 112; Alan E. Smith, “Una posible fuente panfletaria de *Nazarín*: «Evangelio de Don Juan; el moderno precursor en la segunda y anunciada venida del Mesías»”, en *Anales galdosianos*, Queen’s University, Kingston, Ontario, Canada, Año XXVI, 1991, pp. 51-56; Agnes Gullón, “Escenario, personaje y espacio en *Nazarín*”, en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, cit., pp. 211-222.

³¹³ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 153.

³¹⁴ Demetrio Estébanez Calderón, “Personajes de la Mancha en las novelas de B. P. Galdós”, en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Núm. 9, diciembre 1979, p. 129.

³¹⁵ *Ibidem.*, pp. 132-133.

importancia de esta concordancia en nuestro estudio reside en aclarar la veta ficcional de la obra de Galdós.

El cartero de Yaḥyà Ḥaqqī también es una invención del propio autor. Parece que Ḥaqqī, inspirándose en el ambiente de al-Ša‘īd, donde vivió dos años después de haber pasado toda su infancia y adolescencia en El Cairo, quiso crear un personaje y ponerle ante la contradicción de ambas formas de pensar. La perplejidad del protagonista ante la comparación de estos dos mundos diferentes y la experiencia que pasa allí puede ser el hilo que le relaciona con el propio autor, pero existen varios aspectos de diferencia entre ambos. Además, como ha confesado Ḥaqqī, *El idiota* de Dostoievski ha sido de gran utilidad para el escritor egipcio en la pintura de su personaje que lo ha puesto —de acuerdo con el personaje del autor ruso— como un puente que los demás personajes cruzan hacia su destino.

A fin de cuentas, la creación de Nazarín y ‘Abbās —sea por influencia de otras fuentes literarias o por la propia fuerza creativa de cada uno— demuestra la veta ficcional en ambas obras, aunque en esta misma creación se hallan otros aspectos reales. Pues la magnificencia de la creación de ambos autores reside en reunir ambas dimensiones: realidad y ficción.

Al comienzo nos hemos referido al escenario real en que se mueven estos personajes de ficción. El realismo de las obras objeto de trabajo no sólo reside en el escenario, sino también en la temática y las ideas que se plantean en las obras. Pérez Galdós ha trazado su personaje para personificar la figura más perfecta de la historia cristiana: Jesucristo. La imitación que el personaje lleva a cabo refleja palabras, dichos, ideas, comportamientos evangélicos que son verdaderamente reales. Todos los rasgos del héroe concuerdan con los de Cristo. En cuanto a su fisonomía, es “el tipo semítico más perfecto.”³¹⁶ Don Nazario trata, como Cristo, de implantar la fe cristiana. En estos rasgos espirituales es donde se dan las mayores semejanzas. Así, por ejemplo, su bondad y generosidad sin límites, su desprendimiento.”³¹⁷ Se acerca a Cristo, a quien quiere imitar, en toda su pureza y autenticidad, cuando manifiesta su ideología: el desinterés por lo profano, la renuncia de la propiedad privada, su deseo de que se

³¹⁶ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 100.

³¹⁷ Demetrio Estébanez Calderón, “Personajes de la Mancha en las novelas de B. P. Galdós”, en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, cit., p. 133.

acaben el odio, la tiranía, el hambre, la injusticia, etc. Sus ideas evangélicas las vemos palpitantes a lo largo de la obra.

En el siguiente texto podemos ver las ideas del padre Nazarín que se identifican claramente con las de Cristo, y se hace muy patente la idea de la imitación a Cristo:

“No basta predicar la doctrina de Cristo, sino darle existencia en la práctica e imitar su vida en lo que es posible a lo humano imitar lo divino. [...] Para patentizar los beneficios de la humildad es indispensable ser humilde; para ensalzar la pobreza como el estado mejor, hay que ser pobre, serlo y parecerlo. Esta es mi doctrina... No, digo mal, es mi interpretación particular de la doctrina eterna. El remedio del malestar social y de la lucha cada vez más enconada entre pobres y ricos, ¿cuál es? La pobreza, la renuncia de todo bien material. El remedio de las injusticias que envilecen el mundo, en medio de todos esos decantados progresos políticos, ¿cuál es? Pues el no luchar con la injusticia, el entregarse a la maldad humana como Cristo se entregó indefenso a sus enemigos. De la resignación absoluta ante el mal no puede menos de salir el bien, como de la mansedumbre sale al cabo la fuerza, como del amor de la pobreza tienen que salir el consuelo de todos y la igualdad antes los bienes de la Naturaleza. Estas son mis ideas, mi manera de ver el mundo y mi confianza absoluta en los efectos del principio cristiano, así en el orden espiritual como en el material. No me contento con salvarme yo solo; quiero que todos se salven y que desaparezcan del mundo el odio, la tiranía, el hambre, la injusticia; que no haya amos ni siervos que se acaben las disputas, las guerras, la política. Tal pienso.”³¹⁸

También es parecida la trayectoria de Nazarín a la de Cristo, cuando permanece despreciado por la gente de su entorno. Sólo le siguen dos discípulos y, al final de la obra, el buen ladrón. Sus sufrimientos se agravan cuando le detienen y llevan a la cárcel. Poco antes del prendimiento de Nazarín, el autor expone una escena donde se hace más evidente la presencia de la doctrina de Cristo. En esta escena el padre dice a sus dos discípulos:

“Yo te quiero a ti, os quiero a las dos, como el pastor a sus ovejas.”³¹⁹

Estébanez Calderón describe este pasaje diciendo que “el clérigo manchego se ha dirigido a sus discípulos con aire de despedida de la última cena.”³²⁰ En la cárcel, Nazarín será objeto de burlas, insultos y golpes. Pero allí encuentra quien le defiende y salva de las manos de estos delincuentes. El alcalde, aunque está contra de su forma de pensar, y lo dice irónicamente, habla con el héroe diciendo:

³¹⁸ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., pp. 192-193.

³¹⁹ *Ibidem.*, p. 232.

³²⁰ Demetrio Estébanez Calderón, “Personajes de la Mancha en las novelas de B. P. Galdós”, en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, cit., p. 134.

“¡Vaya con el Jesucristo nuevo..., género arreglado!”³²¹

Se aprecia que el alcalde, aunque con ironía, da crédito a la semejanza que hay entre los dos. Al final de la obra se ve la representación de los últimos momentos en la vida de Jesucristo. Pues, cuando llega a la ciudad, se pone enfermo y delirante. Entre sueños y delirios ve “una cruz grandísima” y empieza a decirse:

“«No merezco Señor, no merezco la honra de excelsa de ser sacrificado en vuestra cruz. No quiero ese género de suplicio en que el cadalso es un altar y la agonía se confunde con la apoteosis. Soy el último de los siervos de Dios, y quiero morir olvidado y oscuro, sin que me rodeen las muchedumbres ni la fama corone mi martirio. Quiero que nadie me vea perecer, que no se hable de mí, ni me miren, ni me compadezcan. Fuera de mí toda vanidad. Fuera de mí la vanagloria del mártir. Si he de ser sacrificado, hágase en la mayor oscuridad y silencio. Que mis verdugos no sean perseguidos ni execrados, que sólo me asista Dios y Él me reciba, sin que el mundo trompetee mi muerte, ni en papeles sea pregonada, ni la canten poetas, ni se haga de ello un ruidoso acontecimiento para escándalo de unos y regocijo de otros. Que me arrojen a un muladar y me dejen morir o me maten sin bullicio, y me entierren como a una pobre bestia».”³²²

Por ello, se puede decir que Nazarín ha sido una encarnación o un símbolo de la vida de Jesucristo. “En esta novela los personajes son más bien unos símbolos, como ilustraciones a las ideas del autor. El Camino, las Andanzas, las Pruebas del espíritu, los bandidos, la epidemia de viruela, los enfermos atendidos, la cárcel, la visión de La Cruz en el final, dos prosélitas, mejor dicho tres, dos mujeres: Andara y Beatriz, las que son variaciones de Sancho Panza o tal vez, de Martha y María, la supuesta locura quijotesca de Don Nazario.”³²³

En resumen, El escenario de la capital madrileña y sus pueblos que el protagonista recorre en busca de implantar sus ideales, además de su imitación de la vida de Cristo, siguiendo al pie de la letra sus palabras, dichos, enseñanzas, etc. representan la veta realista en la obra de Galdós. Éste ha tenido la facultad de mezclar en su obra los hechos reales con los imaginarios para presentar al final una novela realista que reúne entre la exactitud y la belleza de la reproducción. Clarín afirma que Galdós ha poseído esta facultad:

³²¹ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 245.

³²² *Ibidem.*, pp. 282-283.

³²³ Ella Braguinskaya, “Homenaje a Nazarín o pensamientos sobre el entorno” en *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos (1990)*, tomo I, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, p. 364.

“Ciertamente es que el artista [...] siempre saca mucho de sí mismo, se copia, se recuerda; pero también existe altruismo, la facultad de transportar la fantasía con toda pureza, [...] esta facultad la posee Galdós en grado que alcanzan pocos.”³²⁴

Esta facultad es capaz de “improvisar una fantasía en parte imitativa, titulada *Nazarín*, que tiene todo el encanto de las idealidades positivas de este realista soñador.”³²⁵ En *al-Buṣṭayī*, Ḥaqqī no quería representar la vida de un personaje religioso, ni mucho menos exponer un tema de la religión, sino un incidente de la vida social. La veta realista en esta obra, a nuestro juicio, reside en la relación entre los dos jóvenes enamorados, el error que cometen en este entorno de al-Ṣa‘īd y, asimismo, las consecuencias devenidas de este error. A este respecto, Nāyī Naṣīb afirma que *al-Buṣṭayī* tiene un origen realista. Se trata de un crimen de asesinato, que sucede en un pueblo vecino de Manfalūt con el propósito de defender el honor. Yaḥyā Ḥaqqī realizó la investigación en este crimen tan grave durante su trabajo como funcionario de la administración³²⁶ en Manfalūt.³²⁷ En *Jalīha ‘lā Allāh*, Ḥaqqī ofrece los detalles del origen realista de *al-Buṣṭayī*. De esto también podemos saber la relación entre la experiencia personal del autor y su producción literaria. El autor, que acompañó al médico del pueblo, narra la historia así:

“Fui con él para investigar el crimen, cuyo recuerdo todavía me rompe el corazón. Una muchacha virgen se quedó embarazada antes de que el noviazgo se convirtiera en matrimonio. Unas apariencias y vagas discusiones entre ambas familias atrasaron este matrimonio. Y quizá este atraso le agradó al cobarde novio que consiguió su propósito. Además quizá llegó a reprocharla a escondidas porque ella se había sometido a él. Cuando se descubrió el asunto de esta chica, su padre la

³²⁴ Leopoldo Alas Clarín, *Galdós novelista*, cit., p. 12.

³²⁵ *Ibidem.*, p. 253.

³²⁶ Quizá éste es el lugar y el tiempo más adecuado para aclarar cuáles son las tareas del “funcionario de administración” porque es posible que alguien se pregunte cómo Ḥaqqī participa en la investigación de un crimen, mientras que esta tarea es sólo trabajo de la policía. Según Yaḥyā Ḥaqqī, el funcionario de administración en aquel tiempo tenía que hacer todo lo que le encomendaba la mayoría de los ministerios: así, en el Ministerio del Interior, investigar en los crímenes, salir en las patrullas, la elección de los alcaldes y los jefes de guardias, hacerles una encuesta y enterarse de las sanciones que aplicaban, buscar las armas sin licencia y detener a sus dueños, hacer investigaciones sobre las nuevas solicitudes para celebrar las fiestas populares en que se celebra el aniversario del nacimiento de una figura religiosa, hacer estadística de los habitantes, buscar a los ausentes fugitivos, sacar licencias para abrir tiendas, anular las antiguas tumbas y establecer nuevas, permitir a un rico que se enterrara en su mezquita, la asistencia de la subasta de la almadía y cobrar sus impuestos, etc.; en el Ministerio de Hacienda, recaudar los impuestos, confiscar y vender los bienes de quienes no pagan, proteger las propiedades del gobierno, etc.; en el Ministerio de Defensa, reparar las listas de los reclutas; en el Ministerio de Agricultura, supervisar las estadísticas que preparan los alcaldes sobre las cosechas y árboles, etc.; en el Ministerio de Justicia, representar el gobierno en los pelitos puestos a su contra, ejecutar las sentencias de obediencia; en el Ministerio de Comunicaciones, investigar los accidentes resultado de tirar piedras en las vías de ferrocarriles, recaudar impuestos de los habitantes del pueblo a cambio de utilizar los dos lados de la vía ferrocarril; etc. Solamente queríamos ofrecer al lector la naturaleza del trabajo de Ḥaqqī para que sepa cuanta inmersión tuvo Ḥaqqī en la vida de los ṣa‘īdīs. (Yaḥyā Ḥaqqī, *Jalīha ‘lā Allāh*, cit., pp. 141-142.)

³²⁷ Nāyī Naṣīb, *Yaḥyā Ḥaqqī wa-ṣūl al-hanīn al-ḥaḍārī*, cit., p. 131.

encerró en su habitación en espera de la vuelta de su hijo de un viaje... Vivió días y noches sabiendo que está condenada a muerte. Si se ha quedado demolida por el terror de la muerte, su demolición es más fuerte ante la destrucción de la relación afectuosa que la une con su padre. ¿Cómo encuentra la muerte a manos de su padre? ¿Le odiará? ¿Cómo va a perdonarle? ... Volvió su hermano... La chica oyó con sus propios oídos al padre pidiendo a la madre que fuera a la casa de su hermana para pasar la noche allí. La madre salió diciendo de detrás de la puerta a su hija: “¡Oh, hija! ¡El Señor esté contigo!”

El día siguiente el padre se fue para el alcalde informándole que él sólo mató a su propia hija en venganza del honor. Se declaró culpable para rescatar a su hijo para que éste se quedara responsable de la familia mientras que aquél estuviera en la cárcel.”³²⁸

A continuación, el autor pone al descubierto el escenario donde se realizó la autopsia del cadáver de la muchacha, mostrando el comportamiento de los habitantes sureños ante dicha situación. También comenta la crueldad del médico al que no le importaban los sentimientos de la familia ni los de los vecinos:

“Entramos una casa humilde, de las casas de los campesinos, que tiene un patio al aire libre y una escalera de ladrillo que sube a la planta superior. El médico ordenó que bajaran el cadáver de la chica y gritó:

- Traedme un banco (asiento) .. Se lo trajeron.. Quizá fue el único que tenían. No se sentaban salvo en él. Puso el cadáver sobre el banco, bajo la curvatura de la escalera. Arriba se nosotros habían mujeres —de entre ellas fue su madre— que nos miraban, gritando y gimiendo. A nuestro alrededor existían chicos que los empujábamos como mosquitos. Detrás de la puerta de la casa cientos de curiosos e intrusos estiraban los cuellos y las miradas de arriba de los hombros y de entre las cabezas... Delante de todos se desnudó el cadáver. El barbero-practicante (corta el pelo, afeitado, pone inyecciones, sangra, circuncida,...) sacó el bisturí, hendió su panza, sacó de entre sus piernas un feto perfecto y lo levantó en el aire como si hubiera querido que todos lo vieran.

Este médico podía hacer la autopsia del cadáver dentro de la comisaría o al lado de la misma [...] pero no le preocupaba hacerlo trizas ante los ojos de sus parientes y vecinos... en su casa y sobre su único banco.

Hubo un acuerdo entre el acusado y el alcalde, de una parte, y de otra, entre el alcalde y nosotros para que no mencionáramos el hijo en el interrogatorio. Y, de hecho, no lo mencionamos, aunque sabíamos que había participado en el homicidio. Trajeron al novio... un joven pálido de miedo...”³²⁹

Yahyà Haqqī vivió esta experiencia y fue influido por sus detalles, que relata con mucha amargura. Es un acontecimiento social, relacionado con los modales de la gente de al-Şa‘īd, cuyas costumbres y forma de vida son leyes sagradas. El autor, en *al-Buṣṭayī*, quiso hacer una imitación fiel a esta experiencia y representar la realidad que vio con sus propios ojos. Así, también Haqqī mezcló entre realidad y ficción para que *al-Buṣṭayī* en su forma artística expresara el palpito de la vida real en al-Şa‘īd.

³²⁸ Yahyà Haqqī, *Jallīha ‘lā Allāh*, cit., p. 187.

³²⁹ Yahyà Haqqī, *Jallīha ‘lā Allāh*, cit., pp. 187-188.

Hemos tratado de exponer las dos partes de la historia, la real y la ideal, en las obras objeto de trabajo. La tendencia del protagonista “a vivir en un mundo de ficción, alejado de la circunstancia ambiente, lleva, con frecuencia, a un despertar de dolorosas consecuencias.”³³⁰ Así, lo ha hecho Nazarín, buscando sólo reavivar ideales que parecen extraños y extemporáneos en el tiempo actual del héroe. Cuando Galdós decidió que Nazarín abandonara la vida normal de los demás personajes y viviera en su mundo, los demás le vieron como si fuera un órgano extraño en un cuerpo que antes disfrutaba de su absoluta armonía. La insuficiencia no reside en los ideales del héroe, ni mucho menos en la espiritualidad o la religión, sino en la forma de aplicarlos. Así, también ha hecho ‘Abbās que pretendía dejar la realidad que le rodeaba por la falta de conformidad y su incapacidad de familiarizarse con los demás, buscó otros medios que le recompensan su soledad, abriendo las cartas de la gente para conocer su mundo escondido. Ambos tuvieron que sufrir dolorosas consecuencias por su forma de actuar y conseguir sus objetivos.

En conclusión, realidad y ficción se cooperan en ambas obras para ofrecer una historia de tema religioso en la obra de Galdós y de tema social en la obra de Ḥaqqī. De los aspectos realistas en la obra de Galdós destacan el ambiente y la vida de Jesucristo que en todo paso el protagonista trata de imitar. Todo esto se realiza a través de un personaje imaginario que la crítica ha comparado, en muchas ocasiones, con don Quijote debido a sus aventuras, su forma despreocupada por las consecuencias, las desventuras, etc. También Ḥaqqī ha trazado su personaje ficticio para poner de manifiesto la historia real de una joven que cometió el pecado del adulterio y fue castigada por la muerte como símbolo de venganza del honor. Ha de tener en cuenta, finalmente, la posible relación que cada una de ambas obras pudo haber tenido con la obra del escritor ruso, Dostoievski, y la probabilidad de que han sido influidos por *El idiota*, aunque el estudio de esta influencia no nos interesa mucho en el presente estudio porque hemos venido a explorar los aspectos analógicos y los aspectos diferenciales entre *Nazarín* y *al-Buṣṭayī*.

³³⁰ Gustavo Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, cit., p. 12.

2- LA FORMA:

A diferencia del fondo o el contenido de la obra literaria, la forma se trata de todo lo que es manera de expresar. El tratamiento de la estructura, la modalidad de presentar los personajes, el lenguaje utilizado, los escenarios de la acción, etc. todos estos elementos se intercalan bajo la denominación de forma. Hablando de los recursos formales en un estudio comparativo, nos parece importante evidenciar la actitud del comparatismo frente al estudio estilístico de la obra literaria. Pues la nueva escuela francesa, el comparatismo español y las nuevas tendencias del comparatismo en Egipto, entre otras orientaciones, afirman la importancia y, aún más la necesidad, de ahondar en la forma o la estilística de la obra. Muchos comparatistas, a la cabeza René Étiemble, apoyan el hecho de que la literatura comparada se ocupa del estudio comparado de la estilística, las metáforas, la métrica, las estructuras, etc. como ya lo hemos visto en la sección primera. El manejo de algunos procedimientos técnicos o estilísticos es la base de escribir una obra literaria, y la comparación de la modalidad del tratamiento de dichos recursos en dos autores o dos obras, a nuestro parecer, descubre los puntos de fuerza estética y creativa que radica en cada uno. También puede revelar las convergencias y similitudes, buscando justificaciones aceptadas de su existencia entre las obras de arte.

Es bien sabido que la idea o el tema de la obra literaria influye claramente en la forma de la misma, ya que ambos son como el anverso y el reverso de la misma moneda. También estos recursos influyen mucho en el éxito o el fracaso literario de una obra. Muḥammad Mandūr, en este sentido, afirma:

“Ninguno de los literatos o críticos puede ignorar la importancia de la forma porque el mismo contenido puede ser expresado en un molde que no llama el interés, deja la influencia deseada ni logra el objetivo del literato, mientras que en otra forma de expresión dicho contenido puede tener más influencia en los corazones y mentes, además de lograr el propósito del autor...”³³¹

Por ello, nos ocupamos en estas líneas de reflejar las convergencias y divergencias formales que existen entre las obras objeto de nuestro estudio. La estructura, el tratamiento de los personajes, el lenguaje utilizado por ellos, la perspectiva y la visión de ofrecer un espacio concreto, todos son procedimientos y puntos calves en que el autor se apoya para construir su obra literaria, por lo que serán el objeto de estudio en las líneas siguientes.

³³¹ Muḥammad Mandūr, *Ma'ārik adabiyya* (Luchas literarias), Dār Miṣr lil-ṭibā'a wal-naṣr, al-Qāhira, sin fecha, p. 62.

1. ESTRUCTURAS:

La estructuración de la obra literaria es otra parte que merece el interés analítico comparatístico. La forma de exponer las acciones y el uso de algunos recursos técnicos en dicho proceso tienen que ser contemplados desde el punto de vista comparativo poniendo énfasis en los puntos de semejanza para acercar ambos escritores cada uno al otro y los puntos de diferenciación para demostrar la singularidad y la originalidad de cada uno de ellos. Hablando de un concepto de la “estructura” en la obra literaria se puede decir que es un “vínculo existente en los diferentes momentos que componen un texto poético, narrativo, dramático, etc.” Hay que prestar atención a los diversos componentes o recursos que la forman.³³² Cesare Segre nos presenta una definición más amplia: “La estructura es el conjunto de las relaciones latentes entre las partes del objeto.”³³³

Vamos a detenernos ante dos aspectos estructurales muy importantes en nuestro análisis: la estructura externa y la estructura interna. La primera es la apariencia formal del texto, mientras que la segunda se centra en explorar cómo fue distribuido el contenido a lo largo de las partes de la obra.³³⁴

Ambas obras, en cuanto a la estructura externa, se componen de cinco partes.³³⁵ Cada una de estas partes está dividida en capítulos más pequeños. Pero debido a la cortedad de la obra de Ḥaqqī los capítulos en ésta son menos largos. Por ello, nos parece oportuno constar la convergencia estructural relacionada con el número de las partes de

³³² María Victoria Reyzábal, *Diccionario de términos literarios*, vol. I, (A-N), cit.

³³³ Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Traducción castellana de María Pardo de Santayana, Editorial Crítica, Barcelona, 1985, p. 51.

³³⁴ Para más información sobre la estructura externa y la estructura interna véase: Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Manual de crítica literaria*, Editorial Plaza & Janés, Colombia, 2005, pp. 63-72; y Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, cit., pp. 50-51.

³³⁵ Con respecto a la estructura externa de *Nazarín*, véase Gregorio Torres Nebrera, “Introducción bibliográfica y crítica” a: Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., donde habla de la organización de la obra en cinco partes y la distribución de la materia narrativa en una forma que sirve el contenido. Torres Nebrera afirma que: “*Nazarín* se organiza en cinco partes de extensión desigual, que permiten una distribución de la materia narrativa en tres bloques: la primera parte, que vendría a significar la preaventura de don Nazario, la noticia inicial y la filiación del personaje, la indagación acerca de su personalidad; la segunda, que plantea la primera aventura, todavía “estática”, del “caballero andante” y que condicionará la continuidad y desarrollo de la novela; y finalmente, la partes tercera a quinta, que recogen las andanzas de —de ida y regreso— del cura Nazarín, en compañía de sus dos discípulas, por tierras de la provincia madrileña, su heroico comportamiento, su predicación y puesta en práctica de una caridad esencial y evangélica y su pensamiento y conducción, como reo, a una cárcel madrileña...” (pp. 10-11). Véase también Peter A. Bly, *Pérez Galdós: Nazarín*, Grant & Cutler Ltd in association with Tamesis Books Ltd, Londres, 1991, pp. 26 y ss.

cada obra. Sin embargo, existen diferencias formales entre la estructura de *Nazarín* y la de *al-Buṣṭayīl*. Pues, mientras que las cinco partes de la novela de Galdós vienen en “un orden cronológico perfectamente lineal, sin rupturas, ni retrospecciones ni anticipaciones,”³³⁶ la obra de Ḥaqqī no responde a este orden cronológico lineal, sino que el autor utiliza la técnica del flash-back, dando mayor interés a las retrospecciones que, en muchas ocasiones, es un elemento de atracción o de despertar el interés del lector. Mariano Baquero Goyanes dice, a este respecto, recogiendo la opinión de Jean Mistler, que “se trata sólo de un truco, de una simulación, de un ordenadísimo desorden.”³³⁷ En este sentido, Nāyī Naṣīb afirma que:

“Estamos ante una forma narrativa compleja, cuyo rasgo más relevante es suprimir la linealidad cronológica de las acciones, abandonar el estilo narrativo tradicional. El objetivo del autor de esto es focalizar el interés y la visión en ‘Abbās, el cartero, y empezar la obra del final o antes del final después de que sus hilos se completan y no queda de ella más que la última acción.”³³⁸

A pesar de que el desorden cronológico, para Baquero Goyanes, representa un fenómeno característico de la novela contemporánea, él ofrece algunos motivos que justifican la inclinación de los autores a seguir esta forma estructural. De entre ellos destaca “el deseo de tantos narradores actuales a diferenciar sus novelas de las de tipo tradicional.” Luego existen razones particulares, “aquellas ligadas ya al personal temperamento de cada novelista o a la índole y textura de cada novela.” Pero en la mayor parte de los casos el desorden cronológico se debe a “una obsesiva atención hacia la estructura.”³³⁹ Galdós y Ḥaqqī han utilizado las dos formas estructurales — cronológicamente ordenada o desordenada— en diferentes obras, por lo que pensamos que la adopción de esta o aquella forma se debe principalmente a la índole y el contenido de cada novela. El desorden cronológico, de este modo, es la forma más conveniente para el contenido y la trama de *al-Buṣṭayīl*, que revela los secretos de un asesinato, tal como sucede en las novelas policíacas. En cambio, *Nazarín* parece una historia biográfica de un sacerdote, cuyo objetivo es la implantación literal de los principios cristianos, algo que contradice con el espíritu de la época. Por ello, la primera vino caracterizada por un desorden cronológico de las acciones, mientras que la segunda responde a un orden cronológico lineal.

³³⁶ Juan Varias, “Estudio preliminar” a: Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 20.

³³⁷ Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, cit., p. 150.

³³⁸ Nāyī Naṣīb, *Yahyà Ḥaqqī wa-ṣūl al-hanīn al-ḥaḍārī*, cit., p. 137.

³³⁹ Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, cit., pp. 152-153.

Asimismo, nos parece oportuno constatar otro aspecto diferencial entre la estructura de *Nazarín* y la de *al-Buṣṭayī*. Pues el autor egipcio puso para cada una de las partes de su obra un título con el que identificamos el contenido, mientras que el autor español se bastó diciendo “primera parte”, “segunda parte”, etc., e incluso en los capítulos menores utiliza un simple número.³⁴⁰ Con respecto a la estructura de *al-Buṣṭayī* Muṣṭafà Darwīš afirma:

“Sus acciones fueron acortadas, por lo que se caracteriza por una fuerte concentración. Además, gracias a la economía en el empleo de las palabras y frases la obra tuvo un ritmo asombroso y un tono musical. De ahí, eligió la forma estructural en cinco historias o, mejor dicho, movimientos bajo títulos: 1) denuncia tras denuncia, 2) ‘Abbās Efendi: su origen y ascendencia, 3) Ŷamīla e hija de buena gente, 4) una alegría incompleta y 5) caída del cartero. Lo más importante en la obra es lo que pasa dentro de los personajes y, sobre todo Ŷamīla «la pecadora», Jalīl «el amante» y ‘Abbās «el cartero».”³⁴¹

Es cierto que esta estructura externa y su orden tendrán influencia en el orden cronológico de la acción interna de la obra, sobre todo para el lector. Así pues, la estructura lineal permite a éste que siga el hilo de las acciones de forma rutinaria y tradicional, mientras que la introducción de recursos como la retrospección invita al lector a hacer más esfuerzo para rellenar muchos huecos y tener un horizonte de expectativas debido al resultado que el autor le permitió conocer antes de presentarle las introducciones.

Así, como existen diferencias en la estructura externa, la estructura interna asimismo aparecerá afectada por los aspectos formales y esto se verá reflejado en la linealidad de los hechos que los autores narran a lo largo de sus respectivas obras.

Mientras que la primera parte de *Nazarín* se considera como una introducción en la que tenemos acceso a la biografía del protagonista, el autor de *al-Buṣṭayī* no nos facilita conocer esta biografía sino en la segunda parte titulada “‘Abbās Efendi: su origen y ascendencia.” De este modo, en la primera parte de la obra de Galdós

³⁴⁰ Con respecto a la titulación de los capítulos véase: Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, cit., pp. 106-108, donde afirma que los capítulos de las obras clásicas y tradicionales suelen llevar títulos largos y hasta citas literarias a su frente. Dicha costumbre ha decaído mucho, por lo que las novelas caracterizables por ella son muy pocas. A pesar de que Goyanes opina que parece un aspecto arcaico y que la novela moderna ha dejado de caracterizarse por este rasgo, vemos que el uso de este aspecto varía de un autor a otro —y de una obra a otra dentro de la misma producción de un mismo autor— según su interés por identificar y descubrir el contenido del capítulo desde el principio. Así tanto en la obra de Galdós como en la de Ḥaqqī existen novelas, cuyos capítulos llevan títulos y otras no.

³⁴¹ Muṣṭafà Darwīš, “al-Buṣṭayī: širā’ al-jātima bayn qiṣṣat Yaḥyà Ḥaqqī wa-film Ḥusayn Kamāl”, en *Al-Hilāl*, al-Qāhira, febrero de 1985, p. 74.

“conocemos la prehistoria de Nazarín y su entorno urbano.”³⁴² Así después de presentar el espacio en que vive el protagonista, Galdós nos proporciona información biográfica de Nazarín a través del interrogatorio que se le hacen el periodista y el narrador de la obra. Sabemos que: “su edad, entre los treinta y los cuarenta, su origen, que era humilde, de familia de pastores,”³⁴³ etc. El narrador, hablando con su amigo, el reportero, éste le comenta:

“Este es un árabe manchego, natural del mismísimo Miguelturra, y se llama don Nazario Zaharín o Zajarín. No sé de él más que el nombre y la patria; pero, si a usted le parece, le interrogaremos para conocer su historia y su carácter, que pienso han de ser muy singulares, tan singulares como su tipo, y lo que de sus propios labios hace poco hemos escuchado. En esta vecindad muchos le tienen por un santo y otros por un simple.”³⁴⁴

Peter B. Goldman ha considerado esta presentación del protagonista para el lector como “el nacimiento novelístico del protagonista.”³⁴⁵ Este nacimiento comprende toda la primera parte de la novela, donde aparece con nitidez la mezcla entre realidad y ficción. La descripción del espacio es toda una realidad en la que se mueven personajes ficticios. Gustavo Correa resume el contenido de la primera parte de *Nazarín* de la forma siguiente:

“En la primera parte de la novela, el autor, en compañía de un reportero de periódico, visita al sacerdote Nazarín para conocer a este clérigo de ideas raras y de vida pobrísima y humilde. Nazarín declara que sus principios se hallan en conformidad absoluta con la doctrina de Cristo, y que su ideal es practicar el reino de la pobreza y de la humildad. Los demás habitantes de la hospedería en que se aloja confirman su generosidad ilimitada y su aptitud para entregarse devotamente a quienes necesiten de su ayuda. Cree, además, el sacerdote que el saber de los libros es superfluo y aun perjudicial para las fuentes de la verdadera sabiduría.”³⁴⁶

A diferencia de *Nazarín*, *al-Bustayī* comienza con el planteamiento de los problemas que surgen entre el alcalde y ‘Abbās Efendi. Este comienzo no se considera una parte introductoria como fue notado en *Nazarín*, sino que el autor insiste en presentar en su obra una imagen del conflicto entre el cartero, recién llegado a al-Ša‘īd. Como acabamos de referir, el autor egipcio inicia su obra con “denuncia tras denuncia”, una parte en la que el autor pone al descubierto la sucesión ininterrumpida de las denuncias del alcalde contra ‘Abbās, el cartero. Aunque la primera denuncia con la cual

³⁴² Juan Varias, “Estudio preliminar” a: Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 20.

³⁴³ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 107.

³⁴⁴ *Ibidem.*, p. 103.

³⁴⁵ Peter B. Goldman, “Galdós and the aesthetic ambiguity: notes on the thematic structure of *Nazarín*”, en *Anales galdosianos*, The University of Texas, Austin, Año IX, 1974, p. 101.

³⁴⁶ Gustavo Correa, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, cit., pp. 166-167.

empieza la primera parte, es ficticia o inventada por el alcalde, la segunda tiene su origen realista. “La denuncia ingenua incluyó un incidente complejo cuyos elementos no se pueden separar. Es una mezcla de sencillez y complejidad, probabilidad e imposibilidad, razonamiento y locura.”³⁴⁷ Ḥaqqī, en la siguiente escena, nos ofrece el auge del conflicto interior del protagonista:

“‘Abbās, volvía muy temprano por la mañana a la estación, montando a lomos de su burro, delante de él está su maletín amarillo lleno de cartas. Los grupos de campesinos —por los que pasaba— estaban sorprendidos porque no devolvía el saludo a quien le saludaba. [...] De repente, le vieron abriendo el maletín, sacando algunas cartas y rompiéndolas en cuartos. Los tiraba con brazos extendidos y éstas vuelan en el aire como plumas. Volvía a hacerlo de nuevo, mientras que los campesinos que no comprenden su enfermedad le miraban fijamente. Algunos empezaron a reír, mientras que otros corrieron tras los recortes de papel. Se dieron cuenta y le rodearon. No podía resistir quedándose en la espalda del burro, ya que estaba inclinado y su cuello —como si no fuera suyo— hacia delante y hacia atrás. Sus ojos estaban enfermos, cuyo brillo se apagó. Su cara está amarilla y su estado es angustioso.

- El jefe de la oficina de correos está enfermo...
- Está desmayado...
- Echadle agua a la cara...

Y le rodearon con sus brazos... le apoyaron con las palmas hasta que llegaron a su casa y le llevaron a la cama.”³⁴⁸

Después de narrar esta parte que, como se ve, representa el punto culminante de la perplejidad del protagonista debido a su remordimiento por lo que ha hecho, el autor vuelve a revelarnos en la segunda parte el “origen y la ascendencia” de ‘Abbās. A diferencia de Galdós, que no conoce mucho sobre la ascendencia de su protagonista, Ḥaqqī busca el origen de su héroe y nos lo proporciona con más detalle:

“‘Abbās creció en una familia que todos sus miembros eran pequeños funcionarios, que nunca se apartaron de El Cairo. Todos subrayan que ellos son de ascendencia árabe —sus ojos negros y cara estrecha y larga lo corrobora—. Algunos añaden que son de los nobles, aunque la extraña genealogía, que memorizan termina en su tatarabuelo del cual solamente conocen que vino a Egipto de Trípoli y se instaló en al-Faḥḥāmīn con un modesto comercio de té y babuchas. Cuando murió, la tienda se quedó cerrada, sus hijos se separaron de las escuelas dirigiéndose a las funciones gubernamentales. La mayoría de ellos murieron tras su muerte, siendo ellos muy jóvenes, separando así el pasado de la familia de la generación actual.”³⁴⁹

Siguiendo la linealidad de *Nazarín*, vemos en la segunda y la tercera parte las aventuras del protagonista. Son aventuras consideradas como picarescas, como lo

³⁴⁷ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā' wa-ḥīn*, cit., p. 23.

³⁴⁸ *Ibidem.*, pp. 23-24.

³⁴⁹ *Ibidem.*, p. 27.

manifiesta Peter Bly.³⁵⁰ Pues el padre Nazario sale de Madrid en busca de aplicar la caridad cristiana al aire libre, en el campo. En su recorrido caritativo, las desgracias empiezan a caer sobre su cabeza una tras otra. También se parece a un héroe de las novelas caballerescas o de aventuras que solía ser un caminante que enfrenta a múltiples azares, normalmente en un espacio lejano y exótico. Así, el autor le llama en varios lugares “clérigo andante” o “ermitaño andante”³⁵¹, siguiendo el ejemplo de la novela caballeresca “caballero andante”. *Al-Buṣṭayī* carece de este rasgo que caracteriza *Nazarín*. ‘Abbās Efendi es un cairota que pasó toda su juventud en la capital egipcia. Cuando le ascienden en el trabajo, le dan el puesto de jefe de la oficina de correos en Kūm al-Nahl, lugar muy alejado donde el héroe se siente inmerso en la soledad y el aislamiento de todo el mundo. Este ambiente le empuja hacia el crimen, abriendo las cartas de las que se entera de la historia de Jalīl y Ŷamīla. Además, por error rompe la relación entre ambos, hecho que conduce a la muerte de la joven.

La segunda parte se divide en seis capítulos en los que narra el comienzo de las aventuras del sacerdote. Comienza con la llegada de la fugitiva Ándara a la vivienda del padre, donde se esconde cinco días. Cuando la tía Chanfaina la descubre, Ándara prende fuego en la casa y huye. El padre, después de ayudar al vecindario inútilmente para sofocar el incendio, acepta la hospitalidad de un joven sacerdote, en cuya casa pasa cinco días. Mientras tanto, el juez llama a Nazarín a declarar, y éste cuenta la verdad. El joven sacerdote informa al padre que no puede acogerle más. Entonces, Nazarín va hacia unos amigos suyos, que se trata de un matrimonio alojado en la calle Calatrava. Allí vive tres semanas, tiempo en el que empiezan a caer las desventuras al padre Nazario. Pues pierde las misas que celebraba y le retiran las licencias para poder ejercer su ministerio debido a las insidiosas calumnias que se levantan en su contra. Un día le visita un clérigo viejo, amigo suyo, quien le aconseja hablar con el provisor relatándole “con leal franqueza sus cuitas y el motivo de ellas” con el fin de “recobrar el concepto perdido.”³⁵² Pero el padre Nazario toma la decisión de abandonar Madrid, dirigiéndose hacia el campo. En cambio, el desarrollo de la acción en *al-Buṣṭayī* no va de la misma forma. Pues, como hemos señalado, el autor hace muchas retrospectivas, entre una parte y otra e, incluso, dentro del mismo capítulo puede utilizar el flash-back. Empieza la segunda parte con la presentación del origen de ‘Abbās Efendi, aclarando la forma de la vida que éste llevaba en El Cairo. Esta presentación tiene su eficacia en el contexto de

³⁵⁰ Peter Bly, *Pérez Galdós: Nazarín*, Grant & Cutler Ltd -Tamesis Books Ltd, 1991, p. 27.

³⁵¹ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., pp. 157, 166, 177, 233, 261 y 275 respectivamente.

³⁵² *Ibidem.*, p. 148.

narrar los hechos. O sea, el autor quiere pintar su héroe entre dos culturas diferentes. Esta diferenciación cultural y entre las costumbres —símbolo del abismo entre ciudad y campo— justifica la actitud del protagonista, cuando se atrevió a abrir las cartas de la gente del pueblo. Por lo tanto, Ḥaqqī, después de hablar de los aspectos vitales de ‘Abbās Efendi en El Cairo, menciona sus confesiones al comisario, Ḥusnī Efendi:

“Desde que puse mis pies en el pueblo no lo aguanto. Me siento encarcelado. ¿Dónde está Egipto y sus calles, su gente, la noche llena de luz, mujeres yendo y viniendo, movimiento...? Pero, aquí... aquí tienes la ventana.. mira.. ¿Qué existe? Un montón de lodo acumulado, gente sucia y piojosa. En cuanto se llama a la oración del ocaso, cada uno se queda en su casa... y ¿la oscuridad? ¡Vaya por Dios! ¡Qué oscuridad! Toda la noche asnos rebuznando y perros ladrando... Anteayer la búfala de los vecinos murió... antes de lograr a degollarla con el cuchillo, por lo que quedaron gritando y golpeándose la cara con la mano... Era un verdadero funeral. No pude dormir hasta la madrugada.”³⁵³

A lo largo de estas páginas el autor no cesa de revelar la psicología de los personajes ante este ambiente tan sofocante. A través de las declaraciones que el héroe facilita al comisario y lo que nos proporciona el narrador, nos enteramos de que debido a su angustia y soledad, ‘Abbās Efendi acude a beber coñac: “cae en la cabeza de ‘Abbās una merced de coñac que oscureció su mente, relajó sus nervios y le enseñó cómo olvidar su trabajo y sus fases casi por completo. Hace su trabajo como si estuviera anestesiado, conducido. Aumentó su negligencia y el polvo llenó todo el equipaje.”³⁵⁴ A pesar de esto, “si se liberó del aburrimiento del trabajo, no pudo escaparse de la soledad de la vida.”³⁵⁵ Por ello, le obsesiona la idea de abrir las cartas y conocer las noticias de toda la gente del pueblo. Al principio, abría todas las cartas al azar. Luego, decidió elegir las cartas de gente conocida para él. De entre esta gente le llama la atención una mujer vieja que viene todas las mañanas a preguntar si hay cartas para ella. Abriendo la carta de esta mujer, conoce la relación amorosa entre Jalīl y Ÿamīla.

Con la tercera parte de *Nazarín*, empieza el peregrinaje del héroe. A partir de esta parte la novela cobra un nuevo matiz, lo que Juan Pedro Castañeda califica como el comienzo de “una novela de itinerario, en la que don Nazario Zaharín o Zajarín se encontrará con numerosos personajes [...] y en numerosas situaciones, hasta que retorna de nuevo a Madrid escoltado por la Guardia Civil, acusado de hechicería y vagancia.”³⁵⁶

³⁵³ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā’ wa-ḥīn*, cit., p. 29.

³⁵⁴ *Ibidem.*, p. 33.

³⁵⁵ *Ibidem.*, p. 34.

³⁵⁶ Juan Pedro Castañeda, “*Nazarín*, de Benito Pérez Galdós”, en: Juan Pedro Castañeda, Juan José Delgado y Sabas Martín (Eds.), *Doce novelas que se pueden leer*, cit., p. 18.

En esta parte, sale andando descalzo de Madrid y pasa la primera noche con unos mendigos. Se encuentra con Ándara que le pide seguirle, pero él rechaza. Ésta insiste y le sigue a escondidas hasta que acaba aceptando. Luego, le pide a acompañarla para sanar una niña, hija de Fabiana y sobrina de Beatriz. No hace más que rezar y suplicar a Dios. La niña se curará, hecho que refuerza la fe y la confianza que tenían en el sacerdote. Salen los tres —el padre, Ándara y Beatriz—, empezando nueva fase de aventuras cristianas. Llegan a Castilla la Nueva y duermen en el campo. Cuando el padre se entera del poder y la riqueza que tiene Pedro Belmonte, propietario de la finca de la Coreja, insiste en ir a visitarle. Con el dueño de la finca el padre come, allí duerme la siesta y hablan de religión, política y filosofía. Deja la finca y vuelve a encontrarse con sus dos discípulas. “Llegó muy sofocado a la olmeda donde Ándara y Beatriz habían quedado esperándole.”³⁵⁷ Allí, encuentra a una vieja desconocida, llamada Polonia, quien le informa la existencia de una epidemia de viruela en Villamantilla. Entonces toma la decisión de marcharse hacia allá.

“Siguiendo una especie de inspiración interior, se decide abandonar Madrid, iniciando una vida mendicante y dispuesto a comprometerse en nuevas aventuras evangélicas. Nazarín practica la asistencia a todo tipo de necesitados: unas veces se tratará de ayudar a unos pobres campesinos a quienes se les ha atascado el carro y que, al final, le arrojarán unas monedas por el trabajo realizado; en esta ocasión se verá empujado a sanar a la hija de una pobre viuda.”³⁵⁸

En lugar de seguir contando la historia de ‘Abbās Efendi y el seguimiento de los secretos de los dos jóvenes enamorados, el autor emplea otra vez el flash-back y nos proporciona información sobre Ŷamīla, su familia y el pueblo de Kūm al-Naḥl, una información que debería haber facilitado desde el principio. Revela que al-mu‘allim Salāmah, padre de Ŷamīla, es un comerciante cristiano que convive muy conformemente con los demás habitantes del pueblo, que son musulmanes. Llega al pueblo un pregonero, que declara la creación de “una escuela gratuita para chicos y chicas en Asiut, lectura y escritura, labor de costura y de cocina, inglés original, don Karter el americano y doña Alice, ¿Quién acepta? ¿Quién quiere? En ella hay un internado...”³⁵⁹ a partir de aquí el lector empieza a conocer cómo fue entretejida la trama de la historia. Pues a través de esta escuela los hilos de la relación entre Ŷamīla y su amante se entrelazan.

³⁵⁷ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 200.

³⁵⁸ Demetrio Estébanez Calderón, “Personajes de la Mancha en las novelas de B. P. Galdós”, en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, cit., p. 130.

³⁵⁹ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā’ wa-tīn*, cit., p. 48.

Al-mu'allim Salāmah decide enviar a su hija a esta escuela, donde conoce a Mariam. Terminando los estudios, Ŷamīla pide a su padre que le permita pasar una semana en al-Najīla con su tía, pero con el verdadero fin de ver a su amiga Mariam. Allí conoce al hermano de ésta, Jalīl, que finalizó sus estudios y le espera el trabajo como profesor en Alejandría. Se repiten los encuentros entre ellos:

“Se frecuentaba mucho a la casa con la intención de estar sólo con ella. Cogió su mano, le tocó el pecho, la besó, se perdieron en una de estas vehemencias y se entregaron completamente a la fuerza desenfrenable de la juventud.”³⁶⁰

Jalīl la dejó y viajó a Alejandría con la promesa de volver y casarse con ella. Ŷamīla volvió al pueblo de Kūm al-Naḥl, empezando la correspondencia epistolar entre ambos a través de la intermediaria Umm Aḥmad. Debido al esfuerzo y la puntualidad de Jalīl le conceden un aumento en el sueldo y un ascenso, por la que se traslada a El Cairo.

Pérez Galdós sigue su linealidad en la narración, contando en la cuarta parte la marcha de los tres peregrinos hacia Villamantilla. En el camino, llegan a un cerro, desde donde ven dos aldeas, Levante y Poniente, y contemplan el paisaje. Pasan la noche en una venta, dispuestos a ir al día siguiente al pueblo apestado para ayudar a los que necesitan ayuda. Llegan al pueblo, donde pasan dos días hasta que llega el socorro del Gobierno desde Madrid. Entonces, el padre y sus dos discípulas se dirigen a Villamanta, otra población en la que hay epidemia. Pasan allí seis días y salen por la misma causa que les hizo salir de Villamantilla. El autor no está seguro del siguiente pueblo, Méntrida o Aldea del Fresno. Se instalan en las ruinas de un castillo. Al tercer día Beatriz se encuentra con Pinto, su antiguo amor, quien le pide ir con él. Como ella rechaza, él la amenaza. Cuando Ándara se encuentra con Ujo, éste la advierte del peligro que corren. Pasados dos días, les detienen y les llevan a la cárcel de Méntrida, donde pasan hasta el día siguiente a la espera de otros detenidos. Al día siguiente, por la mañana, salieron hacia la cárcel de Navalcarnero.

La cuarta parte es una continuidad de lo que el autor egipcio narra en la tercera. Pues pone de relieve que Jalīl cumplió su promesa y vino a Kūm al-Naḥl para pedir la mano de Ŷamīla. Se pusieron de acuerdo en la primera sesión. A pesar de que Jalīl no trajo la dote en la segunda vez, al-mu'allim Salāmah terminó aceptando con la condición de que Ŷamīla no viajara a El Cairo hasta que su novio pagara la dote. En la iglesia, el sacerdote les dice que tienen que esperar porque, aunque son condiciones

³⁶⁰ Ibídem., p. 51.

formales, necesitan tiempo. Jalīl volvió otra vez a su trabajo en la capital. Por ello, Ŷamīla empieza de nueva a vivir en pesadillas. De repente, en mitad de esta parte, aparecen las confesiones del héroe. ‘Abbās se entera del embarazo de Ŷamīla, algo que le inquieta mucho.

Como se ve claro, la obra de Galdós va gradualmente desde el planteamiento del problema, avanzando hacia el nudo o el clímax. El punto culminante de los sufrimientos del padre Nazario empieza ya cuando le detienen. A diferencia de *Nazarín*, *al-Buṣṭayī* va en la dirección contraria. O sea, al principio de la obra nos asomamos al punto culminante de los sufrimientos de ‘Abbās por su remordimiento por perjudicar la relación entre los dos jóvenes. Avanzando las acciones de la obra, el autor inicia llenar los huecos y ofrecer los eslabones perdidos de la historia.

La quinta parte de *Nazarín* empieza describiendo la marcha de los detenidos hacia la cárcel de Navalcarnero, donde pasan una noche terrible porque el padre será maltratado por los demás presos. Le defiende el Sacrílego, a quien el padre trata de convencer para arrepentirse de sus pecados. Al día siguiente salen hacia Móstoles y desde allí a Madrid. En esta fase, *Nazarín*, enfermo y delirante, le vienen diferentes visiones y la obra termina con el héroe en el hospital.

‘Abbās Efendi sigue, en la quinta parte, hablando con el comisario de la tragedia de Ŷamīla. Después del viaje de Jalīl, éste envía una carta en la que el cartero se entera de que Jalīl ha vuelto a Alejandría. ‘Abbās deja la carta abierta sobre el despacho y empieza a sellar los sobres con el sello de la oficina. Entretanto, el jefe de guardias viene a preguntarle cuándo va a dejar la casa del alcalde. ‘Abbās, lleno de furia, en vez de sellar los sobres, sella desgraciadamente la carta de Jalīl que sigue abierta, por lo que no puede enviársela. Así, Ŷamīla no conocerá el cambio de dirección de su amante. Cada vez que viene Umm Aḥmad a preguntarle si hay cartas para ella, le responde negativamente. Cuando viene nueva carta en el quinto día, se va a entregarla a Umm Aḥmad, pero ésta ya se ha muerto. Debido a la equivocación de ‘Abbās y la muerte de Umm Aḥmad se rompe la relación entre los dos jóvenes. De otra parte, Ŷamīla huía de las miradas de su padre gracias al comercio que le ocupaba. Un día viene temprano y se dirige a la habitación de su hija. Descubre la verdad que ocultaba. Mientras ‘Abbās estaba hablando con el comisario, oyeron las campanas de la iglesia declarando la muerte de una persona.

Referente al desenlace de ambas obra, los autores coincidieron en una dimensión y se diferenciaron en otra. Pues como *Nazarín* se desarrolla en la misma línea —salida del padre de Madrid y su insistencia de aplicar una ideología, que como consecuencia le causa muchos problemas— tiene solamente un desenlace abierto. Pero, como *al-Bustayī* se desarrolla en dos líneas paralelas —la relación amorosa entre los dos jóvenes y sus consecuencias, de una parte, y, de otra, la tragedia de ‘Abbās—, la primera línea, que narra la historia de éste, su atrevimiento a abrir las cartas y, finalmente, su padecimiento, termina en un desenlace abierto. La segunda línea que aborda la relación sentimental termina con la muerte de la joven.

De la exposición de las partes de ambas obras nos quedan claros ciertos aspectos. En primer lugar, el autor en *Nazarín* sigue una continuidad lineal: de la presentación del espacio y los personajes, el planteamiento del tema, el nudo o el clímax, y, finalmente, el desenlace. El autor de *al-Bustayī*, en cambio, rompe esta linealidad empezando con el clímax de la obra, hecho que suscita muchas preguntas al leer las primeras páginas de la misma: ¿Qué denuncias son?, ¿Quién las presenta y contra quién?, ¿cuáles son sus motivos?, etc. Avanzando la narración, el autor vuelve, de vez en cuando, insertar información relacionada con el espacio, los personajes, el planteamiento del problema y, finalmente, expone el desenlace trágico de la obra en su doble dirección.

En segundo lugar, la estructura en *Nazarín* es circular, mientras que no lo es en *al-Bustayī*. En la primera obra, el héroe empieza en Madrid donde los problemas le hacen salir hacia el campo, practicando la caridad y siguiendo al pie de la letra las enseñanzas de Jesucristo. Por ello, la gente le toma por loco. La policía le detiene y le lleva otra vez a Madrid, produciendo “un encuentro con el punto de arranque, con el inicio del relato.” Esto generalmente es lo que ocurre en una estructura de tal índole, como señaló Baquero Goyanes. Pues éste advierte que “uno de los procedimientos más fáciles y usuales con el que conseguir estructurar circularmente una novela, consiste en enlazar su final con el principio, mediante una repetición de éste.”³⁶¹ En el caso de *Nazarín*, pensamos que la estructura es circular por el recorrido del protagonista termina donde empieza. En este sentido, John W. Kronik subraya que “*Nazarín* en total es circular en la trayectoria de su acción: salida de Madrid y vuelta; búsqueda de la libertad y encuentro del encarcelamiento.”³⁶² El cartero, en cambio, empieza en El Cairo y, por

³⁶¹ Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, cit., pp. 200-204.

³⁶² John W. Kronik, “Estructuras dramáticas en *Nazarín*”, en *Anales galdosianos*, The University of Texas, Austin, Año IX, 1974, p. 95. Peter Bly, además, contempla el espacio que rodea a los personajes y saca de éste lo que confirma la circularidad de la estructura de la novela. El crítico galdosiano sigue los

ascenso en el trabajo, se traslada al-Şa‘īd como jefe de la Oficina de Correos de Kūm al-Nahl. Es aquí donde surgen los problemas y es aquí también donde termina trágicamente la obra.

En tercer lugar, la obra de Galdós se desarrolla en un solo plano: el ideológico o el espiritual. El protagonista pretende implantar sus ideales cristianos desde el principio de la obra y, aunque entra en debates ideológicos con otros personajes como el narrador y su amigo reportero —en la primera parte— o con el alcalde —en la cuarta parte—, sigue aferrándose a sus creencias y aplicándolas hasta que termina la obra. Es una representación de la imagen de Jesucristo, lo que nos hace decir que es un plano espiritual o ideológico. La obra de Ḥaqqī, en cambio, se desarrolla en dos planos paralelos: el sentimental, que expone la relación prohibida entre dos jóvenes enamorados, y el sociocultural, que trata la psicología del héroe frente a los variantes culturales. En la obra de Galdós, las acciones desarrollan hasta el final que lo deja abierto. Y creemos que esta forma tiene su justificación, ya que en *Halma* sigue la historia del protagonista. A este respecto, Mariano López corrobora la relación ideológica y estructural entre *Nazarín* y *Halma* diciendo:

“...*Nazarín* y *Halma*, dos novelas que desde el punto de vista del pensamiento del autor están ideológica y, hasta cierto grado, estructuralmente relacionadas. La aventura de *Nazarín* en *Halma* está divinamente vaticinada en estas palabras con que termina *Nazarín*: «Yo sé que has de hacer mucho más»”³⁶³

En *al-Buṣṭayī*, el plano sentimental termina trágicamente con la muerte de Ŷamīla, mientras que el cartero, en el otro plano, sigue allí, cuando oye las campanas de la iglesia anunciando la muerte de Ŷamīla. Y no sabemos nada más de él. ¿Le llevaron a la cárcel, al manicomio o al hospital? No se sabe. El desenlace de ‘Abbās Efendi es abierto.

También en lo que se refiere a las técnicas utilizadas en la estructuración de ambas obras, tenemos que dejar constancia de que en *Nazarín* Galdós siguió, como hemos señalado, el modelo de la novela picaresca —haciendo trasladar el héroe de un lugar a otro buscando su objetivo— y la novela caballeresca —en sus referencias “clérigo andante” o en la exposición de las aventuras del héroe—, mientras que *al-Buṣṭayī* carece

pasos del protagonista diciendo: “La circularidad del movimiento en la novela es subrayada por la presencia de la *noria* en dos lugares: en la entrada de Móstoles y en uno de los patios Belmonte.” (Peter A. Bly, *Pérez Galdós: Nazarín*, cit., p. 28, (nota nº 4)).

³⁶³ Mariano López, “Antinaturalismo y humanismo en Galdós: «Ángel Guerra», «Nazarín», y «Halma»”, en *Hispania*, vol. 61, Núm. 1, Marzo de 1978, p. 74.

de estas formas estructurales. La obra de Ḥaqqī contiene la forma epistolar entre los dos jóvenes enamorados, mientras que *Nazarīn* no la tiene. Así, Nāyī Naʿīb subraya:

“Las epístolas entre Jalīl y ʿĀmilā constituyen uno de los elementos importantes de la obra. La forma epistolar no se trata sólo de un medio narrativo, sino también un elemento dramático de mucha importancia, que influye eficazmente en el desarrollo de las acciones. Pues la casualidad y la equivocación inducen a ‘Abbās que oculte a ʿĀmilā una carta importante de Jalīl, en la cual le informa su traslado a Alejandría para que ésta vuelva a escribirle a la antigua dirección. [...] Sin embargo, Yahyā Ḥaqqī no ofrece expresamente la novela en forma de epístolas, sino que las leemos a través de la conciencia del cartero y a través de lo que éste pone al descubierto”³⁶⁴ en sus *confesiones al comisario*.

La correspondencia epistolar no constituye parte de la estructura narrativa de *Nazarīn*, por lo que se añade a los aspectos de divergencia entre ambas obras.

En fin, entre la estructura de *Nazarīn* y *al-Buṣṭayī* existen algunas analogías que aproximan la una a la otra. Sin embargo, las divergencias son más patentes en lo que se refiere a las técnicas utilizadas en la estructuración de cada una de ambas obras.

2. PERSONAJES:

El tratamiento de los personajes representa un enfoque muy importante en la obra literaria, especialmente cuando éstos tratan de reflejar una realidad, por lo que esta parte se centra en destacar esta dimensión.

Es oportuno subrayar que ambos escritores tienen una habilidad singular y capacidad creadora de pintar los personajes. La relación espiritual que une a Pérez Galdós y Yahyā Ḥaqqī es la misma vocación, la misma perspectiva, el mismo punto de partida y el mismo interés por representar la calle con los movimientos de la gente en sus obras literarias. No es una exageración decir que el lector de estos escritores vive con los personajes como si fueran verdaderas figuras de carne y hueso. Esto se debe principalmente a su insistencia en atribuir al personaje cualidades que convienen con su ambiente.

El personaje de Galdós se graba vigorosamente en la memoria debido a “la perfección con que la ideología está incorporada al carácter y los juicios morales a la narración. Su validez estética está en relación directa con la energía con que siente, vive

³⁶⁴ Nāyī Naʿīb, *Yahyā Ḥaqqī wa-ʿĪl al-ḥanīn al-ḥaḍārī*, cit., pp. 135-136.

sus ideas y las lleva hasta las últimas consecuencias: ideas operantes sin las cuales la novela no se explica.”³⁶⁵ Los personajes del escritor egipcio, asimismo, “no son meros muñecos que el autor mueve, sino figuras vivas con su propia voluntad, propia independencia y capacidad de vivir en el alma de los lectores.”³⁶⁶ El interés de presentar un personaje literariamente equilibrado, entre cuyas cualidades existe armonía y conformidad, justifica el éxito que logran los personajes dentro de las respectivas obras de ambos autores.

La pintura del personaje puede desempeñar un papel muy importante en el éxito o el fracaso en la obra literaria. Por ello, ambos escritores estaban interesados por retratar las diferentes dimensiones del personaje para hacerlo verosímil, dándole la apariencia de uno verdadero. Los aspectos físicos, sociales, psicológicos, psicolingüísticos, todos son necesariamente requeridos para entender y valorar correctamente el personaje. A este respecto, Lajos Egri determina tres dimensiones de las cuales no podemos prescindir para la eficaz construcción de cualquier personaje. En este sentido, subraya la necesidad de reflejar los aspectos físicos como el sexo, la edad, la altura, el peso, el color del cabello, los ojos y la piel, la apariencia, los defectos, la genealogía; aspectos sociales como su clase social, profesión, aficiones, educación, religión, nacionalidad, su participación política, sus comportamientos; aspectos psicológicos como su vida sexual, criterios morales, sus objetivos personales, engaños, temperamentos, inclinaciones, complejo psicológico, las obsesiones, si es extrovertido o introvertido, habilidades, etc.³⁶⁷ En esto coinciden otros críticos como José Alonso Santos que dice: “Al analizar un personaje nos interesa ver los factores que le singularizan: la edad, sexo, situación social, oficio, época, lugar donde vive, tareas físicas o psíquicas, cómo habla, cómo se mueve... en una palabra: cómo es.”³⁶⁸ Ricardo Gullón, por su parte, habla del análisis psicolingüístico del personaje que es la forma apropiada para comprenderlo. Con este método conviene estudiar el carácter y registrar sus fluctuaciones. “Este tipo de análisis se atenderá a las palabras, pero no tratándolas como materia inerte, sino como signos que para ser descifrados imponen el estudio de su contexto en frase y situación.”³⁶⁹ En conclusión, a la hora de escribir la obra literaria, hay que tener en consideración ciertos

³⁶⁵ Ricardo Gullón, *Técnicas de Galdós*, Taurus, Madrid, 1980, p. 25.

³⁶⁶ Mustafā Ibrahīm Ḥasan, *Yahyā Ḥaqqī naqidan wa-mubdi'an* (Yahyā Ḥaqqī, crítico y creador), al-ma'yīlis al-'alā li-ri'āyat al-funūn wal-'ulūm al-i'ytimā'iyya, al-Qāhira, 1970, p. 28.

³⁶⁷ Lajos Egri, *The art of dramatic writing*, A Touchstone Book, Nueva York, 1960, pp. 33-35 y 89; véase también: Muḥammad Mandūr, *Ma'ārik adabiyya* (Luchas literarias), Dār Miṣr lil-ṭibā'a wal-naṣr, al-Qāhira, sin fecha, pp. 166-168.

³⁶⁸ José Alonso Santos, *La escritura dramática*, Castalia, Madrid, 1999, p. 232.

³⁶⁹ Ricardo Gullón, *Técnicas de Galdós*, cit., p. 37.

aspectos del personaje —como los físicos, sociológicos, psicológicos o psicolingüísticos— que definen el personaje y lo distinguen de los demás, o mejor, “el autor precisa dotarlo de una identidad que lo destaque.”³⁷⁰ Tanto Galdós como Ḥaqqī fueron capaces de retratar personajes verosímiles, cuyas fisonomías, psicologías, etc. palpitan en la obra literaria. En este sentido ‘Azza Haykal subraya:

“Ḥaqqī es capaz de describir a sus personajes sensorial y corporalmente para que el lector pueda imaginarlos como figuras determinadas, y no como meros personajes pintados de la imaginación en las páginas de la obra literaria. Son personajes vivos con características obvias. [...] Ḥaqqī se caracteriza por la habilidad de analizar psíquicamente a los personajes, poner de manifiesto sus motivos, compartirles el sentimiento y dar, al mismo tiempo, la oportunidad al lector para hacerlo.”³⁷¹

Muḥammad Zaglūl Sallām, al contrario, nos ofrece otra opinión que contradice con la anterior diciendo: “Yaḥyà Ḥaqqī, debido a su preocupación por la espiritualidad de los personajes, no se interesa por la pintura externa de los mismos, sino se limita ahondarse en sus almas y sus mentes.”³⁷² Por nuestra parte, no estamos de acuerdo con esta opinión, ya que al leer la mayor parte de la obra de Ḥaqqī nos hemos encontrado con la exposición de rasgos físicos, sociales, aparte de los espirituales o morales. En este sentido, El mismo Yaḥyà Ḥaqqī deja constancia de que “el lector debe imaginar al personaje. Por eso, debes mencionarle algunos de sus rasgos para ayudarle a imaginar: este hombre es alto... blanco... gordo... de pelo negro... nariz gruesa... indumentaria descuidada... etc.”³⁷³

De otra parte, Galdós se ocupa de resaltar las diferentes dimensiones del personaje, creando un tipo de armonía entre éste y el ambiente en el que se presenta. Por ello, en su obra aparecen varios tipos humanos, cada uno caracterizado por su propia fisonomía, psicología e, incluso, lenguaje. Además de todo esto, existe en la obra galdosiana “también un lenguaje corporal detectable en la mirada, la utilización de las manos, el cambio del color del rostro, e, incluso, en actitudes nerviosas y descompuestas.”³⁷⁴ Así, tanto los aspectos físicos como espirituales vienen expuestos ante los ojos del lector en la obra de Pérez Galdós.

³⁷⁰ Carlos Castilla del Pino, “Introducción”, en: Carlos Castilla del Pino (Comp.), *Teoría del personaje*, cit., p. 15.

³⁷¹ ‘Azza Haykal, *Fi al-adab al-muqāran*, cit., p. 145.

³⁷² Muḥammad Zaglūl Sallām, *Dirasāt fi al-qīṣṣa al-‘arabiyya al-ḥadīṭa* (Estudios en la novela árabe moderna), munṣa‘at al-ma‘ārif, Alejandría, 1983, p. 350.

³⁷³ Iḥsān Kamāl, “Šahādah” (Un testimonio), en *Mulajasāt abḥāt nadwat wuṣūh Yaḥyà Ḥaqqī*, cit., p. 99.

³⁷⁴ Benito Madariaga de la Campa, *Páginas galdosianas*, ediciones Tintín, Madrid, 2001, p. 54

Tanto para Galdós como para Ḥaqqī era importante resaltar estos aspectos en sus personajes para confirmar su existencia verdadera en la realidad circundante y constar que sus personajes disfrutaban en la obra literaria de su propia voluntad, van y vienen, reposan y se mueven, hablan y se callan, eligen su destino con la absoluta libertad. Esta característica facilita para el lector la tarea de convivir con los personajes.

Hablando de los personajes, conviene señalar a la preocupación de Edward Morgan Forster por los aspectos de la novela y su interés en dedicar una parte entera a este tema: los personajes. Este apartado se titula “la gente”, como si el autor quisiera decir que no son meros personajes que se mueven en la obra literaria por la voluntad del escritor que controla sus vidas y comportamientos, sino que son gentes que se caracterizan por su vitalidad y movilidad, así como su propia voluntad.

Forster distingue entre personajes «planos» y «redondos». En su forma más precisa los personajes planos circulan en torno a una idea o cualidad y no necesitan auspicios de parte del autor para desarrollarse. Además, no se cambian dentro de las circunstancias. Los personajes redondos, por otro lado, son capaces de sorprender de un modo convincente. Si no sorprende es un personaje plano. Si no convence es un personaje plano que pretende ser redondo.³⁷⁵ Utilizando una terminología más simplificada, vamos a decir que hay personajes superficiales o simples que no aceptan el desarrollo dentro de la obra literaria. Estos personajes no producen cambios notables debido a su papel o importancia en la obra. Por otra parte, podemos llamar la segunda clase como personajes complicados porque éstos producen muchos cambios y pasan por varias fases en la obra literaria según el desarrollo de las acciones. Asimismo, La participación del personaje en el desarrollo de los acontecimientos de la novela hace de él un personaje principal u otro secundario.

En las líneas anteriores, hemos intentado hacer una introducción general en la que aclaramos el interés de Galdós y Ḥaqqī por la pintura de los personajes y la habilidad de la cual ambos disfrutaban para exponerlos. A continuación centramos en presentar los personajes de ambas obras desde un punto de vista comparatístico.

³⁷⁵ Edward Morgan Forster, *Aspectos de la novela*, cit., pp. 74 y 84.

- ENFOQUE GENERAL SOBRE LOS PERSONAJES DE *NAZARÍN* Y *AL-BUṢṬAYĪ*.

La descripción de los personajes en *Nazarín* fue muy rica y llena de detalles acerca de éstos. El autor ofrece en esta novela más de 111 personajes, además de los personajes que aparecen en grupos y no se sabe nada de su verdadero número. A este respecto, Juan Varias menciona que en ella aparecen muchísimos personajes y que Peter Bly ha contado entre treinta y treinta y cuatro en cada parte, excepto la última que tiene diecisiete.³⁷⁶ Asimismo, a pesar de la poca extensión de *al-Buṣṭayī*, esta obra, sin embargo, tiene muchos personajes. Incluye 34 personajes, además de los sinnúmeros de los campesinos, compañeros del cartero o de Jalīl, las mujeres del pueblo, etc. La diferencia relacionada con el número de personajes de cada obra se debe a la cortedad de la novela corta frente a la extensión de la que disfruta la novela.

La abundancia de personajes en ambas obras revela el interés de sus respectivos autores por hacer la obra literaria como una imagen de la vida, reflejando en ella todas las capas de la sociedad. Galdós y Ḥaqqī tenían relación directa con el ambiente y sus gentes sobre los cuales dedican estas obras. “La labor investigadora de las clases populares de Madrid que Galdós había iniciado años antes (desde *La desheredada* [1881]) y estudiado más en profundidad para *Fortunata y Jacinta* (1887) se prolonga aquí descendiendo a las nuevas zonas que la extensión hacia el sur de la ciudad.”³⁷⁷ La misma labor que Yaḥyà Ḥaqqī ha llevado a cabo acerca del ambiente de al-Ṣa‘īd ha durado dos años entre 1927-1929, cuando trabajaba como funcionario de la administración de Manfalūt. Todo esto ha sido reflejado en las obras objeto de trabajo. Juan Varias pone al descubierto esta abundancia de gente que aparece en *Nazarín* y su interpretación de la misma:

“Tal abundancia, como sucede en casi toda la producción novelística de Galdós, responde al interés del autor por adentrarse en la sociedad, por crear la imagen de diferentes esferas sociales, aunque se concentre en una de ellas.”³⁷⁸

A diferencia de Ḥaqqī, Galdós no presta su interés solamente a los personajes principales, sino también a los secundarios. En *Nazarín*, Galdós se ocupa de describir todo y cada uno de los personajes que aparecen en la obra. Ḥaqqī, en cambio, presentó en muchos casos meros nombres de personajes sin proporcionarnos suficientes descripciones de los mismos. Tal vez la diferencia del género literarios en que escribe cada uno de ambos autores fue la causa de esta divergencia. Pues la novela cabe más

³⁷⁶ Juan Varias, “Estudio preliminar” a: Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 32.

³⁷⁷ *Ibidem.*, p. 32.

³⁷⁸ *Ibidem.*, p. 32.

espacio y el autor tiene más libertad para mostrar sus facultades artísticas en la descripción del personaje que la novela corta o el cuento. En *Nazarín*, desde el primer momento el autor se interesa por exponer los personajes detalladamente, incluso aquellos que no participan en la acción. A pesar de esto, pensamos que esta forma que utiliza el autor canario tiene un sentido retórico, ya que estas descripciones aclaran el aliento general de la época, así como del lugar de los acontecimientos. En las primeras páginas de la primera parte, ofrece un cuadro lleno de personajes que, a pesar de que no participan en la acción de la obra en las páginas posteriores, existen en ellos el conjunto de dimensiones que algunos críticos vieron necesarios en la construcción del personaje literario. Dice Galdós:

“Volviéronse hacia nosotros las expresivas caras de barro cocido, y oímos el lenguaje dengoso y las ofertas de echarnos la buenaventura. Dos burros y un gitano viejo con patillas, semejantes al pelo sedoso y apelmazado de aquellos pacientes animales, completaban el cuadro, en el cual no faltaban ruido y músicas para caracterizarlo mejor, los canticios de una gitana, y los tijeretazos del viejo pelando el anca de un pollino.

Aparecieron luego [...] dos mieleros enjutos, con las piernas embutidas en paño pardo y medias negras, abarcas con correas, chaleco ajustado, pañuelo a la cabeza, tipos de raza castellana, como cecina forrada en yesca. Alguna despreciativa chanza hubieron de soltar a los gitanos, y salieron con sus pesas y pucheretes para vender por Madrid la miel sabrosa. Vimos luego dos ciegos, palpando paredes: el uno, gordinflón y rollizo, con parda montera de piel, capa con flecos, y guitarra terciada a la espalda; el otro, con un violín que no tenía más que dos cuerdas, bufanda y gorra teresiana sin galones. Unióselos una niña descalza, que abrazaba una pandereta, y salieron deteniéndose en el portal a beber la indispensable copa.

Allí se enzarzaron en coloquio muy vivo con otros que llegaron también a la cata del aguardiente. Eran dos máscaras: la una toda vestida de esteras asquerosas, si se puede llamar vestirse el llevarlas colgadas de los hombros; la cara, tiznada de hollín, sin careta, con una caña de pescar y un pañuelo cogido por las cuatro puntas, lleno de higos que más bien boñigas parecían. La otra llevaba la careta en la mano, horrible figurón que representaba al presidente del Consejo, y su cuerpo desaparecía bajo una colcha remendada, de colorines y trapos diferentes. Bebieron y se desbocaron en soeces dicharachos, y corriéndose al patio, subieron por una escalera mitad de gastado ladrillo, mitad de madera podrida. Arriba sonó entonces gran escándalo de risas y toque de castañuelas; luego bajaron hasta una docena de máscaras, entre ellas dos que por sus abultadas formas y corta estatura revelaban ser mujeres vestidas de hombre; otra, con trajes feísimos de comparsas de teatro, y alguno sin careta, pintorreado de almazarrón el rostro. Al propio tiempo, dos hombres sacaron en brazos a una vieja paralítica, que llevaba colgando del pecho un cartel dónde constaba su edad, de más de cien años, buen reclamo para implorar la caridad pública, y se la llevaron a la calle para ponerla en la esquina de la Arganzuela. Era el rostro de la anciana ampliación de una castaña pilonga, y se la habría tomado por momia efectiva si sus ojuelos claros no revelaran un resto de vida en aquel lío de huesos y piel, olvidados por la muerte.”³⁷⁹

³⁷⁹ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., pp. 95-97.

Yahyà Ḥaqqī, por otra parte, no ofrece todos los personajes de la misma forma, sino que distingue entre personajes principales —que aparecen descritos detalladamente— y personajes secundarios —que el lector sabe muy poco de ellos, y a veces no conoce más que nombres—. El autor egipcio no presentó todos los personajes con la suficiente descripción que revela las diferentes dimensiones de los mismos. Algunos de ellos aparecieron como meros nombres y otros recibieron descripciones externas o las que sólo reflejan su situación social. Muy pocos de estos personajes son los descritos exterior e interiormente.

“Entró Ḥusnī Efendi en su oficina [...] El guardia empezó a seguir los ojos del comisario [...] Mientras pasaba por el lado norte, según las ordenes del bey, el jefe de comisaría, vi a Salmān ‘Abdel-‘Āl quien me informó que había escuchado los rumores de que el jefe de la oficina de correos de nuestro pueblo, ‘Abbās Efendi Ḥusayn, acosó a Maḥrūsa, hija del sheij Mubārak, mientras iba a comprar un litro de gas de la tienda del sheij Ramaḍān. El susodicho acosó a Farḥāna, hija de Raḍwān, después de la oración del ocaso, que se asustó y se escapó de él. Todo esto pasó en el camino público. A la hora de preguntarles, ninguno de ellos se quejó por miedo de los chismorreos de la gente...”³⁸⁰

En el párrafo anterior, Ḥaqqī mencionó diez personajes que no han recibido ningún interés por parte del autor. Reconocemos que Ḥaqqī describió al cartero en otros lugares de la obra, pero los demás personajes no disfrutaron de este interés artístico, cuya ausencia de la obra suscita muchas preguntas con respecto a la apariencia, el estado social, el pensamiento o la ideología de aquellos personajes que, según la expresión del mismo Ḥaqqī, están bajo la sombra.

En resumen, fue ésta una divergencia principal entre las dos formas de presentar los personajes de sus respectivas obras, *Nazarín* y *al-Buṣṭayī*. La extensión que distingue la novela de la novela corta o del cuento es la responsable de este desencuentro entre ambas, como lo hemos señalado.

- NAZARÍN Y ‘ABBĀS EFENDI:

Nos parece oportuno abordar en estas líneas los dos personajes principales de las dos obras objeto de trabajo, *Nazarín* y ‘Abbās Efendi. El primer rasgo en que ambos autores coinciden es advertir al lector o llamarle la atención sobre su intención de presentar el protagonista. Pues, antes de que ambos escritores emprendan en detallar los rasgos de sus protagonistas, llaman la atención, cada uno a su manera, del lector

³⁸⁰ Yahyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā’ wa-ḥīn*, cit., pp. 16-17.

informándole que van a hablar de sus características. Así, en la obra de Galdós, el reportero se dirige a su amigo, el narrador, diciendo:

“si a usted le parece, le interrogaremos para conocer su historia y su carácter, que pienso han de ser muy singulares, tan singulares como su tipo, y lo que de sus propios labios hace poco hemos escuchado. En esta vecindad muchos le tienen por un santo y otros por un simple. ¿Qué será? Creo que tratándole se ha de saber con toda certeza.”³⁸¹

Yaḥyà Ḥaqqī, por su parte, nos dice que va a hablar sobre su protagonista, pero de otra forma. Pues, no explica dentro del capítulo, como hizo Galdós, que reflejará la historia y el carácter de ‘Abbās Efendi, sino que da al capítulo segundo el siguiente título: “‘Abbās Efendi: su origen y ascendencia,”³⁸² un título inspirador, que nos da desde el principio la sensación de que el autor va a reflejar, y así es, la historia y el carácter del héroe, como hizo su análogo, Pérez Galdós. Así, ambos autores empiezan de la misma forma a despertar el interés del lector para dedicar un espacio donde reflejan las características de sus respectivos protagonistas: Nazarín y ‘Abbās Efendi.

Siguiendo los criterios señalados anteriormente por la crítica, encontramos que los dos escritores pudieron con singularidad pintar los rasgos de cada personaje, pues cuando tratan de hablar sobre un personaje concreto, lo abordan con precisión infinita, pintando sus características hasta el punto de que el lector puede verlo moviéndose entre las líneas de la novela. Los aspectos, como ya hemos aludido, físicos, sociales, psicológicos, lingüísticos, etc. desempeñan un papel destacado en revelar los rasgos definitorios del personaje. La primera dimensión que siempre preocupa al lector es la apariencia o la dimensión física. Explorando las descripciones que se dan a los dos héroes, encontramos que Galdós y Ḥaqqī prestaron atención a estos aspectos de formas muy parecidas. Pérez Galdós manifiesta generosamente los rasgos físicos de Nazario Nazarín o Najarín de la manera siguiente:

“Era de mediana edad, o más bien joven prematuramente envejecido, rostro enjuto tirando a escuálido, nariz aguileña, ojos negros, trigueño color, la barba rapada, el tipo semítico más perfecto que fuera de la Morería he visto: un castizo árabe sin barbas. Vestía traje negro, que al pronto me pareció balandrán; mas luego vi que era sotana.”³⁸³

³⁸¹ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 103.

³⁸² Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭāṣī*, en el volumen de *Dimā’ wa-ṭīn*, cit., p. 27.

³⁸³ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 100.

La realidad en que vive y por la cual está convencido el héroe Nazarín le ha caracterizado con algunas cualidades físicas, que Galdós hace palpitir entre las líneas de la obra. Nazarín vive en un mundo particular, o sea, el mundo espiritual, otra línea de la realidad que revela la novela. Ese mundo deja sus influencias palpables en el carácter del personaje e, incluso, en su indumentaria. Por ello, el protagonista galdosiano aparece prematuramente envejecido por no dejar de pensar en cosas supraterráneas y su continuo deseo de que la cristiandad tenga que hacerse de nuevo viva y eficaz.

De una forma muy parecida Yaḥyà Ḥaqqī describe físicamente su personaje principal:

“Ḥusnī se detuvo delante de la ventana, se agarró con una de sus rejas y se asomó entre dos de éstas:

-¿‘Abbās Efendī?

Entonces, se enfrentó con una cabeza sobre dos hombros, sobre los cuales yacía, como una cartela, la palabra (correos), que fue cosida con tela amarilla y en letra fea... Vio una cara larga con nariz fina, cuyas dos aperturas son estrechas; debajo, dos labios finos; sobre la frente, un pelo tan negro como el carbón, que el descuido de su dueño aumentó la belleza de sus rizos.”³⁸⁴

Presentar el personaje de este modo, a nuestro parecer, proporciona al lector muchos datos que le faltaban, puesto que, según las normas del mismo Ḥaqqī, el lector debe imaginar el personaje. Esta imaginación en gran medida resulta equivocada o falsa si el propio autor no le ofrece algunos procedimientos que le ayuden a formar la imagen sobre el personaje como nos ha aconsejado anteriormente el crítico Yaḥyà Ḥaqqī: “debes mencionarle algunos de sus rasgos para ayudarlo a imaginar: este hombre es alto... blanco... gordo... de pelo negro... nariz gruesa...”³⁸⁵ La pregunta que se nos ha ocurrido a la hora de escribir estas líneas es ¿Qué función tiene la elucidación de estos rasgos dentro de la obra literaria? O sea, ¿Pueden ayudar al entendimiento de la personalidad o esclarecer algunas de las circunstancias que le rodean? La respuesta, a nuestro juicio, es sí. La descripción física de ‘Abbās Efendī nos pone al descubierto que la nueva vida que lleva en el Alto Egipto es muy sencilla y pobre. La negligencia que le caracteriza ahora se debe al nuevo sentimiento por estar encerrado y sometido a unas costumbres que nunca ha vivido. La función de la descripción física aquí es despertar el interés del lector y para que éste se pregunte sobre el porqué de aparecer de esta forma. Claro que la presentación del personaje de una forma concreta invoca las preguntas del

³⁸⁴ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā’ wa-ṭīn*, cit., pp. 18-19.

³⁸⁵ Ihsān Kamāl, “Šahādah”, en *Mulajaṣāt abḥāt nadwat wuṣūh Yaḥyà Ḥaqqī*, cit., p. 99.

lector para conocer la situación social y las circunstancias en que se ha metido el personaje. ‘Abbās destaca las causas de su negligencia diciendo:

“Salía de la oficina a la casa y de la casa a la oficina. Estaba a punto de enloquecerme, ¿Son, entonces, excusables mis comportamientos o no? Si he aprendido beber, cada vez que viajaba a la ciudad traía conmigo una o dos botellas de vino. Todo lo que ganaba lo gastaba en comprar vino. Y, al final, me quedé ridiculizado, ya que la elegancia de los antiguos tiempos se fue. Dejaba la barba por semanas sin afeitarme. Me he acostumbrado ir a la oficina con *yalabiyya* (túnica masculina popular de algodón, floja, escotada, de mangas largas) y chaqueta. No llevaba pantalones ni camisas sino en la presencia de un supervisor. ¿A qué viene tanto dolor de cabeza, poniéndote y quitándote el traje, mientras estás entre esta gente?”³⁸⁶

Así, podemos justificar sus comportamientos de negligencia en la apariencia y en la indumentaria. La realidad social en que vivían los habitantes *ša‘īdīs* fue el principal factor de la caída del protagonista en este decadente estado.

La descripción del protagonista no termina en este punto, sino que el autor se ocupa, incluso, de revelar los gestos y los cambios que surgen en la fisonomía de su personaje en las diferentes situaciones. Así, sale el padre de Nazario de su serenidad habitual y se pone muy enojoso por causa de los delincuentes que le insultan a él y la santísima fe. Galdós se interesa por este cambio y lo refleja diciendo:

“Ante tan bestiales irreverencias, que ya no afectaban a su persona, sino a la sagrada Fe, perdió su bendita serenidad el padre Nazarín, y ardiendo en santa cólera se puso de pie, y con arrogante dignidad increpó a la vil canalla en esta forma:
- ¡Desdichados, perdidos, ciegos, insultadme a mí cuanto queráis; pero guardad acatamiento a la Majestad de Dios que os ha creado, que os da esa vida, no para que la empleéis en maldecirle y escarnecerle, sino para que realicéis con ella actos de piedad, actos de amor a vuestros semejantes! La putrefacción de vuestras almas, encenagadas en cuantos vicios y maldades desdoran al linaje humano, sale a vuestras bocas en toda esa inmundicia que habláis y corrompe hasta el ambiente que os rodea.”³⁸⁷

Asimismo, cuando el alcalde presenta denuncias sucesivas contra ‘Abbās, éste se pone muy indignado hasta que la ira se nota en sus gestos:

“En el día siguiente, antes del mediodía, entró ‘Abbās e irrumpió en la oficina (de *Ḥusnī Efendī*). Hablaba mientras estaba de pie. Los músculos de su cara temblaban, con el color enrojado. Y explotó. No podía contenerse.”³⁸⁸

³⁸⁶ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā’ wa-ṭīn*, cit., p. 31.

³⁸⁷ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., pp. 257-258.

³⁸⁸ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā’ wa-ṭīn*, cit., p. 20.

En el clímax de la obra, el protagonista ya tenía otro aspecto físico que el autor no pudo dejar de revelarlo. Así, en su enfermedad causada por el remordimiento y su sentimiento de haber cometido un error garrafal, Ḥaqqī le describe de la forma siguiente:

“Bajó dos piernas flacas, buscando su zueco. Los ojos que ardían se convirtieron en cenizas antiguas. [...] Sus movimientos son lentos y exhaustos ¿Dónde está ‘Abbās, el revolucionario, y su agudeza? ¿Quién es este cadáver flaco y destruido? Tiene cara amarilla como el limón. Pero está tranquilo. Cuando intentó sonreír, apareció en sus labios una sonrisa marchita, que no sirvió para nada más que confirmar su enfermedad.”³⁸⁹

Este cambio físico que se observa en el protagonista de *al-Buṣṭayī* es significativo, pues no es razonable que el personaje pase por varias desventuras, cayéndose enfermo, sin que se produzca ninguna influencia en su apariencia. Ḥaqqī se dio cuenta de dicho elemento y tuvo que reflejarlo para mostrar al lector el desarrollo del protagonista. Pérez Galdós, asimismo, no deja escapar estos momentos de sus manos. Se preocupa por poner de relieve los momentos cuando cambia la fisonomía del protagonista debido a las adversidades. Después del incendio de la vivienda de la señora Chanfaina, los rumores que corren acerca del padre de su complicidad en el crimen y su mala relación con Ándara, así como después de retirarle las licencias al padre Nazarín, y sale de Madrid para un ambiente en el que se encuentra más cerca de Dios, el autor nos ofrece su héroe en su nueva apariencia:

“... no cuidarse del calzado ni de la ropa, ni inquietarse por si el sombrero era flamante o viejo, o por si iba bien o mal pergeñado! Como no se afeitaba, ni lo había hecho desde mucho antes de salir de Madrid, tenía ya la barba bastante crecida; era negra y canosa, terminaba airosamente en punta. Y con el sol y el aire campesino, su tez iba tomando un color bronceado, caliente, hermoso. La fisonomía clerical habíase desvanecido por completo, y el tipo arábigo, libre ya de aquella máscara, resaltaba en toda su gallarda pureza.”³⁹⁰

Existe en *al-Buṣṭayī* un pasaje muy comparable con el que Galdós presenta aquí acerca de su sacerdote. Pues, cuando ‘Abbās viaja al pueblo de Kūm al-Naḥl y se encuentra solo como si estuviera en un lugar aislado del resto del mundo, se olvida de la elegancia de la que estaba acostumbrado en El Cairo. “He llegado a dejar la barba sin afeitar por semanas. Me he acostumbrado ir a la oficina con ḡalabiyya y chaqueta. No llevaba pantalones ni camisas sino en la presencia de un supervisor...”³⁹¹ La diferencia que se aprecia aquí es la psicología del héroe a la hora de llegar a este punto. Pues

³⁸⁹ Ibídem., p. 25.

³⁹⁰ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 178.

³⁹¹ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā’ wa-ḡīn*, cit., p. 31.

Nazario sale descalzo al ambiente que tanto deseaba para aplicar la cristiandad al aire libre. Deja así mismo para la naturaleza donde puede ver a Dios: “se alejaba, se alejaba buscando más campo, más horizonte y echándose en brazos de la Naturaleza, desde cuyo regazo podía ver a Dios, a sus anchas. ¡Cuán hermosa la Naturaleza, cuán fea la humanidad!”³⁹² Entonces, el sacerdote consideraba este estado como una ventura. Al contrario, en *al-Buṣṭayī* son la soledad y la depresión que llevan al héroe a este estado porque el cartero “desde que puse mis pies en el pueblo no lo aguanto. Me siento encarcelado.”³⁹³

De esta dimensión llegamos a otra no de menos importancia: la psicológica. El estado psíquico del cartero también fue objeto del interés del autor. Acabamos de referirnos al sentimiento del cartero en cuanto puso los pies en el pueblo de Kūm al-Nahl. Este ambiente le domina, le deprime e influye en su psique. Pero ‘Abbās Efendi no es aquel personaje que se resigna y se somete a las circunstancias que le rodean, sino que tiene un espíritu revolucionario contra cualquier obstáculo que le impide a llevar la vida a su antojo. Por ello, decide salir de este ambiente y vivir con los secretos de la gente del pueblo, abriendo sus cartas y sabiendo todo de ellos. Cuando ‘Abbās, enfurecido de las molestias del alcalde, se equivoca y pone el sello en la carta abierta de Jalīl, rompiendo así la relación entre los dos enamorados, nos revela su perplejidad diciendo:

“Me quedé entre dos fuegos. Si entrego la carta, me descubrirán. Si la corto o la quemo, Ŷamīla se quedará angustiada esperando la respuesta. Y la culpa es mía. [...] ‘Abbās guardó la carta. Vino Umm Aḥmad para la cual movió la cabeza negativamente. [...] Todo esto y la carta con su sobre están doblados en su bolsillo. «Quería hablar con ella y hacerla comprender. Le quería decir que Jalīl se fue a Alejandría. Pero no podía. No sabes cuánto me torturaba en esos días. Y el resto es mucho peor.»”³⁹⁴

Al final de la obra, el autor nos presenta el personaje exterior e interiormente al decir:

“La mirada de ‘Abbās se erró y se endureció su cara. Clavó sus ojos en un punto muy lejano. No existe en su cara huellas del espíritu ligero, asustado y excitado. Un estatua de bronce cuyo escultor quiso resaltar la crueldad de su carne, el endurecimiento de las líneas de su frente y el párpado saliente por causa del esfuerzo. Ḥusnī le siguió con su mirada asombrado de cómo la naturaleza cambia

³⁹² Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 148.

³⁹³ Yaḥyā Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā’ wa-ṭīn*, cit., p. 29.

³⁹⁴ Ibidem., pp. 66-67.

de repente. ¿Será una señal de que ‘Abbās está a punto de sufrir otra enfermedad?’”³⁹⁵

Tal vez el autor canario no se detuvo mucho ante el cambio psicológico de su protagonista porque éste tiene ideales religiosos que siempre han sido para él motivo de tranquilidad y serenidad. Por lo tanto, a diferencia del héroe de Ḥaqqī, Nazarín no entra en conflictos psíquicos o luchas socioculturales. Él está convencido de sus principios y no entiende otro lenguaje más que el suyo, por lo que no tiene enemigos. Su diccionario carece de palabras como el odio, el rencor, la venganza, la enemistad, e, incluso, la propiedad. Pero, sí, tiene mucho amor. Si en alguna ocasión le entra un sentimiento contrario al del amor y el perdón, se arrepiente. En lo alto del cerro donde les obliga el cansancio a sentarse, se dirige a sus dos discípulas con estas palabras que revelan su interioridad llena de amor a Dios y al prójimo:

“- Sed buenas y lo entenderéis. Dos cosas hay en este bajo mundo por dónde nos pueda ser comprensible lo infinito: el amor y la muerte. Amad a Dios y al prójimo, acariciad en vuestras almas el sentimiento del tránsito a la otra vida, y lo infinito no os parecerá tan oscuro.”³⁹⁶

Ante las injurias que le hacen los delincuentes de la celda, y después de haberse rebelado y sentido la venganza, vuelve a ellos y declara expresamente su perdón.

“Diciendo «toma» le dio tan fuerte bofetón, que el débil cuerpo de Nazarín rodó por el suelo. Oyóse un gemido, articulaciones guturales del infeliz caído y ultrajado, que quizás fueron roncos anhelos de venganza. Era hombre, y el hombre, en alguna ocasión, había de resurgir en su ser, pues la caridad y la paciencia, profundamente arraigadas en él, no habían absorbido todo el jugo vital de la pasión humana. Tan terrible como breve debió ser la lucha sostenida en su voluntad entre el hombre y el ángel.”³⁹⁷

El autor justifica dicho sentimiento, ya que la naturaleza del ser humano en general está basada en el perdón y la venganza o la recompensa y el castigo. Pero el conflicto entre la pasión humana y los modales angélicos no dura mucha. El padre Nazario, volviéndose sobre sí mismo, se pone de pie y les declara que a pesar del desprecio que se siente hacia ellos, les perdona.

“- Brutos, al oírme decir que os perdono me tendréis por tan cobarde como vosotros..., ¡y tengo que decíroslo!, ¡amargo cáliz que debo apurar! Por primera vez en mi vida me cuesta trabajo decir a mis enemigos que les perdono; pero os lo

³⁹⁵ Ibídem., pp. 70-71.

³⁹⁶ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 205.

³⁹⁷ Ibídem., p. 259.

digo, os lo digo sin efusión del alma, porque es mi deber de cristiano decíroslo... Sabed que os perdono, menguados; sabed también que os desprecio, y me creo culpable por no saber separar en mi alma el desprecio del perdón.”³⁹⁸

Éste, a nuestro parecer, fue el punto culminante en la lucha interior del sacerdote, que no pensó en la venganza sino cuando fue ultrajada la fe de Jesucristo. Su venganza sólo se limitó a despreciar a estos delincuentes y, al mismo tiempo, les perdonó.

A pesar de todo esto, la crítica no ha dejado de tratar la dimensión psicológica en el personaje de Nazarín. Pues Blanca Montoya Camarena, en *Metapsicología de doce protagonistas: una trayectoria de Galdós*, abordó la paradoja que constituye la base psicológica del padre Nazario. En éste existen muchos rasgos paradójicos que hacen de él un personaje extraño dentro del desfile de los personajes galdosianos. De estos rasgos que muestra la autora destaca la contradicción de las opiniones del padre. Así, en la entrevista del reportero y su amigo con el sacerdote, éste les afirma que el único tribunal para él es la justicia divina. No piensa o no quiere pensar en la justicia de los tribunales de este mundo.

“- ¿Y si le acusaran de falsos delitos...?

- No me defendería. Absuelto en mi conciencia, nada me importarían las acusaciones.

- Pero ¿usted no sabe que hay leyes y Tribunales que le defenderían de los malvados?

- Dudo que haya tales cosas; dudo que amparen al débil contra el fuerte; pero aunque existiera todo eso que usted dice, mi tribunal es el de Dios, y para ganar mis litigios en ése no necesito papel sellado, ni abogados, ni pedir tarjetas de recomendación.”³⁹⁹

Ha sido muy claro que su tribunal es el de Dios. Pero, cuando Ándara llegó a pedirle socorro porque estaba herida y le contó que había matado a la Tiñosa, el padre le curó la herida y le dijo con su serenidad habitual:

“- Cállate, repito... y no hagas comentarios. Cuéntame el caso liso y mono, para saber yo si debo ampararte o entregarte a la Justicia. ¿Y cómo escapaste del tumulto que en tu casa, en la calle o en dónde fuera debió de formarse?... ¿Cómo conseguiste que no te prendieran inmediatamente? ¿Cómo pudiste llegar aquí sin ser vista y guarecerte en mi casa y por qué razón me has puesto en el compromiso de tener que esconderte?”⁴⁰⁰

³⁹⁸ Ibidem., pp. 259-260.

³⁹⁹ Ibidem., p. 113.

⁴⁰⁰ Ibidem., p. 125.

Como su tribunal era siempre el de Dios y él no confiaba en los Tribunales, no tenía haber dicho esto a Ándara: “para saber yo si debo ampararte o entregarte a la Justicia.” Sobre esta contradicción dice Blanca Montoya Camarena:

“Antes había dicho que no confiaba en los Tribunales ¿cómo es que ahora contemplaba entregarla a “la justicia”? ¿No era la justicia divina la que actuaría en cualquier caso? ¿Por qué le reclama haberlo puesto en “el compromiso” de tener que esconderle, si siempre actuaba de acuerdo a su conciencia? ¿Porqué tendría ahora la obligación de hacer algo que contrariara su conciencia?”⁴⁰¹

Finalmente, ambos escritores pudieron manejar bien los procedimientos de exponer el personaje y funcionarlo para servir la idea. La idea apareció incorporada y bien reflejada en la descripción del personaje que el autor presenta. Por ello, los autores les atribuyen algunas cualidades como “envejecido”, “enjuto”, “escuálido”, “alucinado”, “enloquecido”, “negligente”, “deprimido”, “perplejo”, “revolucionario”, “enfurecido”, “sereno”, “tranquilo”, etc., que expresan y son adecuados para la función del personaje en la obra.

- OTROS PERSONAJES:

Los otros personajes de ambas obras, aunque están en una segunda categoría, desempeñan un papel importante. Su participación en las acciones es imprescindible. Son como los comparsas, sin cuya participación la obra literaria no puede ser acabada, a pesar de que su aparición es incomparable con la del protagonista, como afirmaba Ḥaqqī.⁴⁰² Siempre los comparsas están detrás de los telones, aparecen y desaparecen sin que los espectadores tengan en consideración sus nombres, fisonomías, cualidades, etc. Pero hay que tener en cuenta su importancia, su papel y su interacción con los personajes principales.

El repórter, amigo del narrador, aunque le debemos —tal como éste— el descubrimiento de la casa de huéspedes de la Tía Chanfaina, nunca volvemos a ver después del término de la primera parte de *Nazarín*. Asimismo, en la primera parte y a lo largo del peregrinaje del padre Nazario nos encontramos con personajes cuya aparición en la escena no dura mucho y desaparecen para siempre. De estos mencionamos a una “tuerta andrajosa”, “dos mieleros enjutos con las piernas embutidas

⁴⁰¹ Blanca A. Montoya Camarena, *Metapsicología de doce protagonistas: una trayectoria de Galdós*, (tesis doctoral), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2008, p. 462.

⁴⁰² Yaḥyà Ḥaqqī, “Compārs” (Comparsas), en *Nās fī al-zīl wa-šajsiyāt ujrà* (Gente en la sombra y otros personajes), al-hay’a al-mišriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 1984, pp. 9-13.

en paño pardo y medias negras, abarcas con correas, chaleco ajustado, pañuelo a la cabeza”, “dos ciegos, palpando paredes”, “cuatro mujeres con careta”, “Siona” que ha robado al padre Nazario, “Tiñosa” a la que Ándara creyó haber matado, los mendigos que el padre se encuentra con ellos y deja para seguir su camino, y muchos otros más.

En *al-Bustayī* también aparecieron varios personajes, cuya aparición en la obra es muy escasa y, a veces, no pasa la primera vez. De este tipo destacan el guardia de la oficina del comisario, cuyo corazón se inclina hacia éste contra su paisano, el alcalde; Salmān ‘Abdel-‘Āl, quien informa al alcalde de lo que ha hecho el cartero; el jefe de guardias, que sale sólo para preguntar al cartero sobre la fecha en que se va a dejar la casa del alcalde; los grupos de los habitantes del pueblo que aparecen en la obra; etc.

Todos estos personajes —sean en la obra de Galdós o en la de Ḥaqqī— no tienen mucho que hacer. Sin embargo, su existencia es inevitable para ayudar a los personajes principales a llevar a cabo su papel. A nuestro parecer, los mencionados son los personajes planos cuya evolución en la obra es casi nula. Sin embargo, existen otros personajes que no son principales, pero tienen alguna participación en el desarrollo de la acción. Se evolucionan e influyen mucho en la acción hasta el punto de que llegamos a pensar que tienen papeles equivalentes al del protagonista. Estos son los personajes planos que pretenden o fingen ser redondos, según Forster.

En *Nazarín*, como lo hemos señalado, existen una gran multitud de personajes, cuya función es muy expresiva en la obra, ya que sirve de buen grado para revelar el interés del autor por las diferentes capas sociales de la realidad española. Por ello, nos interesa en estas páginas hablar de ciertos personajes de esta multitud porque son arquetipos y están en una categoría entre el personaje principal y los demás personajes marginados. Estos personajes, que vamos a abordar, tienen cierta evolución, influyen y quedan influenciados y, por lo tanto, se intercalan en la categoría de los personajes planos que pretenden ser redondos.

De estos personajes destacan, en primer lugar, las dos discípulas del padre de Nazarín: Ándara y Beatriz. Galdós se interesa por todo acerca de estos dos personajes acompañantes del sacerdote. Referente a la primera dimensión, la física, Ándara fue “de pocas carnes [...] el peso de Ándara era escaso, porque andaba mal de carnes [...], y para cualquier hombre de medianos bríos el levantarla había sido como cargar un

pellejo de arroba de medio llenar.”⁴⁰³ Beatriz, por otra parte, es una “joven y de buena estampa.” Tenía casi “veintisiete años, llevaba el pañuelo a lo chulesco, puesto con gracias, y su ropa, aunque pobre, revelaba hábitos de presunción. Su rostro, sin ser bello, agradaba; era bien proporcionada de formas, alta, esbelta, casi arrogante, de cabello negro, blanca tez y ojos garzos, rodeados de una intensa oscuridad rojiza. En las orejas lucía pendientes de filigrana, y en las manos, más de ciudad que de pueblo, bien cuidadas, sortijas de poco o ningún valor.” Cuando toma la decisión de seguir al padre Nazario, “Beatriz iba descalza, con falda negra, pañuelo corto cruzado en el busto, un morral a la espalda, en la cabeza otro pañuelo liado en redondo.”⁴⁰⁴

Ándara y Beatriz son “mujeres vulgarísimas”. Sin embargo, tienen caracteres diferentes: “la una batalladora, la otra pacífica.”⁴⁰⁵ Ándara proviene de los bajos fondos de la ciudad, ya que era una prostituta del vecindario de la casa de huéspedes, situada en la calle de las Amazonas, mientras que Beatriz vive con su hermana y una sobrina enferma en “un bodegón ruinoso, próximo a una cuadra”⁴⁰⁶ en Móstoles por causa de la miseria y falta de recursos.

El desarrollo de ambos personajes es notable. Su aparición por primera vez en la obra revela su primera forma de ser que se desarrollará con la compañía del padre. Como acabamos de decir, Ándara y Beatriz proceden de los bajos fondos de la sociedad. La primera fue una de las cuatro “mujezuelas” que injuriaron al padre. El narrador habla precisamente de este personaje cuando estaba escondida en la vivienda del sacerdote diciendo:

“Al anochecer, ya no podía la mujezuela con su congoja y susto, y anhelaba que volviese el clérigo, para saber si podía contar o no con el sigilo en aquella oscura reclusión.”⁴⁰⁷

En Ándara se despierta la consciencia de la dignidad e intenta empezar nueva forma de vida, en la cual se olvida de la forma anterior. Mariano López dice respecto a este desarrollo:

⁴⁰³ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., pp. 123 y 127.

⁴⁰⁴ *Ibidem.*, pp. 164, 165-166 y 176 respectivamente.

⁴⁰⁵ *Ibidem.*, p. 281.

⁴⁰⁶ *Ibidem.*, p. 164.

⁴⁰⁷ *Ibidem.*, p. 131.

“Ándara, la prostituta de *Nazarín*, se rehabilita y da sentido de dignidad a su vida al triunfar en ella el ideal evangélico sobre el determinismo del mundo degradado en que está inmersa.”⁴⁰⁸

Beatriz también, por falta de recursos, vive en la pobreza y, por falta de ideales, iba a vivir otra vida aún mucho peor. Así, después de que el padre Nazario tiene éxito en sanar a la hija de Fabiana, Ándara le pide que acepte la compañía de ambas mujeres —Ándara y Beatriz— porque ésta está en gran peligro, si no se mete pronto a penitente. Pues no tiene más remedio que elegir entre dos caminos: seguir al padre en su peregrinación caritativa o viajar a Madrid para trabajar con la Seve. Ándara le pide al padre que la ampare porque con la Seve “la esperan el pecado, la corrupción, el vicio, y una muerte ignominiosa, cuando ya no tenga tiempo de arrepentirse.”⁴⁰⁹

Aceptando don Nazario, empieza la nueva vida de Beatriz, así como, su aferramiento a nuevos ideales. Así, fue la transformación de la trayectoria vital, las convicciones, las creencias y hasta en la apariencia. Debido a los golpes que el padre recibe de los delincuentes, compañeros de la celda, se pone enfermo y delirante. Entretanto, una vez ve a Ándara “transfigurada en la más hermosa y brava mujer guerrera que es posible imaginar. Vestida de armadura resplandeciente, en la cabeza un casco como el de San Miguel, ornado de rayos de sol por plumas, caballera en un corcel blanco, cuyas patadas sonaban como el trueno, cuyas crines al viento parecían un chubasco asolador, y que en su carrera se llevaba medio mundo por delante como huracán desatado, la terrible amazona cayó en medio de la caterva y con su espada de fuego hendía y destrozaba las masas de hombres. Hermosísima estaba la hembra varonil en aquel combate.”⁴¹⁰ Ve también a Beatriz transfigurada. “Su vulgar belleza era ya celeste hermosura, que en ninguna hermosura de la tierra hallaría su semejante, y un cerco de luz purísima rodeaba su rostro. Blancas como la leche eran sus manos, blancos sus pies, que andaban sobre las piedras como sobre nubes, y su vestidura resplandecía con suaves tintas de aurora.”⁴¹¹

Aunque esta transformación física no es verdadera, ya que son visiones del padre debido a sus interrumpidos delirios, es sugerente porque se refiere al cambio radical que se produce en ambos personajes. Utilizando las palabras de Mariano López, no

⁴⁰⁸ Mariano López, “Antinaturalismo y humanismo en Galdós: «Ángel Guerra», «Nazarín», y «Halma»”, en *Hispania*, cit., p.76.

⁴⁰⁹ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 174.

⁴¹⁰ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., pp. 280-281.

⁴¹¹ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 279.

cerramos este punto sin decir que “Ándara y Beatriz, antes groseras y apegadas a la materia, se elevan al contacto con lo sobrenatural reivindicando su dignidad humana.”⁴¹²

A este grupo también podemos añadir el Sacrilego, uno de los presos que se compadece de Nazarín y le defiende contra los demás presos que le agreden. Era un ladrón de iglesias, pero su encuentro con el padre le convierte en buena persona. Por ello, Nazarín le ve transfigurado en “mancebo militar y divino, la seguía, machacando con su maza y destruyendo de cada golpe millares de enemigos.”⁴¹³

Los tres personajes “experimentan un proceso de salvación: el ejemplo de Nazarín conduce a los tres personajes —ellas superando sucesivas pruebas— hacia su resurrección moral, al nacimiento de una nueva persona.”⁴¹⁴ Hay que señalar, asimismo, a la dimensión simbólica de estos personajes. Esta dimensión es patente en Ándara y Beatriz “desde sus nombres (Ándara —Ana de Ara— alude a la madre de la Virgen María, por quien sentían especial devoción los gitanos; Beatriz nos remite a la enamorada de Dante) hasta sus personalidades contrapuestas (Ándara es violenta pero psíquicamente sana, y su lealtad a Nazarín la lleva a comportarse como un San Pablo guerrero; Beatriz tiene un carácter pacífico pero sufre de histeria, y tanto su biografía de “joven pecadora” como su relación con Nazarín la asemejan con María Magdalena).”⁴¹⁵

El alcalde de Métrida o de Aldea de Fresno —ya que las referencias nazarinistas son ambiguas— representa otro arquetipo que merece la pena abordarlo en esta parte. Galdós no se interesa por revelar los rasgos físicos de este personaje como si quisiera decir al lector: preocúpate más por las ideas que contrarían completamente las del protagonista. Es el antagonista ideológico de Nazarín. Sin embargo, a su costumbre, Galdós no deja de proporcionar algunas cualidades que nos facilitan imaginar el personaje como: “echóse a reír groseramente”, su “desmedida importuna afición a las bromas no privaba de sentimientos humanitarios”, “un alcalde muy campechano y francote”, “el buen alcalde”, “el alcalde chancero,”⁴¹⁶ etc.

⁴¹² Mariano López, “Antinaturalismo y humanismo en Galdós: «Ángel Guerra», «Nazarín», y «Halma»”, en *Hispania*, cit., p.76.

⁴¹³ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 281.

⁴¹⁴ Juan Varias, “Estudio preliminar” a: Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 36.

⁴¹⁵ *Ibidem.*, pp. 35-36.

⁴¹⁶ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., pp. 237, 239-240.

Este alcalde es un modelo de los partidarios del positivismo. A diferencia de Nazarín, este personaje es un hombre presumido y contento de tener una ilustración y espíritu moderno. Según Juan Varias, la creación de este personaje por Galdós fue para burlarse de “la conversión de la doctrina positivista en paradigma cultural moderno, y sobre todo ridiculiza la divulgación y vulgarización de las ideas positivistas, que alcanzaron hasta a algunos individuos del campo pretendidamente ilustrados.” El objetivo de la imitación burlesca del discurso del alcalde es dirigir un ataque contra esta clase de “sujetos inconscientes del sentido vacuo de sus palabras en medio social que las contradice: la loa positivista del progreso en la voz de un representante del poder político en su insulto a las gentes sumidas en la miseria y sin acceso posible a la educación.”⁴¹⁷

Hay que aparecer en este desfile, asimismo, don Pedro de Belmonte. El autor se interesó por destacar las cualidades físicas de este personaje. Pedro de Belmonte, anciano, aunque no muy viejo, “era hombre de tan alta estatura, que bien se le podía llamar gigante, bien plantado, airoso, como de sesenta y dos años; pero vejez más hermosa, difícilmente se encontraría. Su rostro, del sol curtido, su nariz un poco gruesa y de pronunciada curva, sus ojos vivos bajo espesas cejas. Su barba blanca, puntiaguda y rizada; su ancha y despejada frente revelaban un tipo noble, altanero, más amigo de mandar que de obedecer.”⁴¹⁸ Es un hombre solitario y terrible que no duda en tirar por un barranco al mejor de sus criados ni echarle los perros a quien sea.⁴¹⁹ Enrique Áviles Aroyo le llama “un cristiano a comodaticio, después de elogiar la conducta del sacerdote no se determina a seguir su ejemplo.”⁴²⁰

A pesar de las cualidades negativas que ha demostrado la anterior presentación del personaje, el autor no ha dejado de revelar la otra cara de su personaje. Por eso, cuando el padre vuelve de la Coreja a sus dos discípulas, les describe la persona con quien estaba, destacando ambas facetas:

“- ¡Ay qué señor, qué hombre tan raro es ese don Pedro! —dijo el padrito echándose en el suelo, después que Ándara le quitó el morral para examinar lo que contenía—. No he visto otro caso. Cosas tiene de una persona muy mala, esclava de los vicios; cosas de persona bonísima, cortés y caballeresca. Ilustración no le

⁴¹⁷ Juan Varias, “Estudio preliminar” a: Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 35.

⁴¹⁸ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 182.

⁴¹⁹ Juan Pedro Castañeda, “Nazarín, de Benito Pérez Galdós”, en: Juan Pedro Castañeda, Juan José Delgado y Sabas Martín (Eds.), *Doce novelas que se pueden leer*, cit., p. 21.

⁴²⁰ Enrique Áviles Aroyo, “univocidad de dos personajes galdosianos: Nazarín y Benina”, *Actas del quinto congreso internacional de estudios galdosianos (1992)*, tomo I, cit., p. 33.

falta, finura le sobra, mal genio también y no hay quien le gane en terquedad para sostener sus errores.”⁴²¹

Referente a la clase social que representa don Pedro de Belmonte, nos parece un personaje convencido del pensamiento feudal. Vive con muchas barreras que le separan de las gentes de su entorno. Y no le importa la pobreza o el hambre que ellos sufren. Esta postura ideológica de Pedro de Belmonte hace que la crítica diga que “es un hidalgo que anhela vivir en tiempos del feudalismo para ahorcar impunemente al primero que se le ocurra.”⁴²² Después de la larga conversación que tiene con don Nazario, Pedro de Belmonte se queda amansado y, en vez de apalearle, destriparle de un culatazo o darle con el cañón en la cabeza, le invita a su mesa y le oye con completa devoción. Hablan de los problemas de la sociedad contemporánea. Pero ¿es verdad que don Nazario tuvo la capacidad de domar a don Pedro de Belmonte? Esto parece. Sin embargo, compartimos a Peter Goldman en su opinión de que “la doma del león ha sido una impostura. No fue la fe que salvó a Nazarín, sino su buena suerte.”⁴²³ Don Pedro de Belmonte queda maravillado ante las palabras de Nazarín y “tal vez tocado por ellas, queriendo confundirse y confundiéndose, toma a nuestro clérigo por un santo oriental.”⁴²⁴ Por causa de dicha confusión, Belmonte apareció domado y no hizo ningún daño al sacerdote. Por lo tanto, él seguirá actuando como actuaba antes de la visita del padre Nazario. Su comportamiento con la gente de su alrededor seguirá siendo brutal. Por ello, cuando acabaron la comida, murmuró:

“La pobreza..., ¡qué hermosura!..., pero yo no puedo, no puedo... ¡Qué delicia!... Hambre, desnudez, limosna... Hermosísimo...; no puedo, no puedo.”⁴²⁵

La convicción de don Pedro de Belmonte no fue por el propio Nazarín, sino por otra persona que él había imaginado de ser.

Nos queda en esta exposición la clase más pobre y marginada de la sociedad en aquellos tiempos. Está claro que todo el ambiente sugiere este aspecto. Sin embargo, la mendicidad que aparece cultivada por varios personajes e, incluso por el propio protagonista y sus dos discípulas, subraya este rasgo con nitidez. En el comienzo de su

⁴²¹ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 200.

⁴²² Juan Pedro Castañeda, “Nazarín, de Benito Pérez Galdós”, en: Juan Pedro Castañeda, Juan José Delgado y Sabas Martín (Eds.), *Doce novelas que se pueden leer*, cit., p. 22.

⁴²³ Peter B. Goldman, “Galdós and the aesthetic ambiguity: notes on the thematic structure of *Nazarín*”, en *Anales galdosianos*, cit., p. 107.

⁴²⁴ Juan Pedro Castañeda, “Nazarín, de Benito Pérez Galdós”, en: Juan Pedro Castañeda, Juan José Delgado y Sabas Martín (Eds.), *Doce novelas que se pueden leer*, cit., p. 23.

⁴²⁵ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 193.

viaje caritativo, el padre vio “unos mendigos que allí ejercían un su libérrima industria.” En el capítulo siguiente se encuentra con otros tres mendigos que se guarecían bajo un tejadillo frágil de paja y barro, apoyado entre dos muros. El mismo don Nazario salió en “facha de mendigo [...] al ejercicio de la mendicidad.”⁴²⁶

Como ejemplo de esta clase mencionaremos dos personajes: Pinto, vecino de Móstoles y amante de Beatriz, y Ujo, vecino de Méntrida y enamorado de Ándara. Juan Varias también ofreció estos dos como arquetipo de la cara más deforme de la sociedad. Estos dos personajes:

“representan la cara rufianesca y deforme, respectivamente, de la miseria pueblerina. Pinto proxeneta y pendenciero, trujamanea con ganado; Ujo es un enano jorobado, de aspecto monstruoso, que merodea por la iglesia de la villa. Reaparece con estos individuos el mundo grotesco del principio de la novela que vuelve a atosigar y apresar a quienes luchan por su liberación...”⁴²⁷

Como ambos personajes representan un modelo de una clase social, el autor se interesa por destacar sus cualidades. Cuando Ándara pedía que el padre permitiera a Beatriz ir con ellos, le afirmó que el hecho de alejarse de Pinto es como el alejar de la propia maldad. Pinto era “buen mozo, viudo, con un lunar de pelo.”⁴²⁸ Para Beatriz, el Pinto “fue su amor y su tormento, el burlador de su honra, el estímulo de sus esperanzas, el que había despertado en su alma ensueños de ventura y despechos ardientes. Y cuando ella había conseguido, si no olvidarle, ponerle en segundo término en su pensamiento, cuando con aquel ascetismo y las saludables guerras de la caridad había conseguido curar el mal profundo de su alma, se le presentaba el indino para quitarle toda su cristiandad y precipitarla otra vez en los abismos.”⁴²⁹ Referente al otro personaje, Ujo, aparece descrito caricaturescamente. Así, Ándara y Beatriz vieron en la iglesia:

“al más feo, deforme y ridículo enano que es posible imaginar. Era también mendigo, y en la calle le encontraban siempre que ejercían la mendicidad. Entraba y salía el tal en las casas ricas y pobres, como Pedro por la suya, y en todas era objeto de chacota y befa. Le arrojaban los mendrugos de pan para verlos rebotar en su cabeza enorme; le daban los andrajos más grotescos para que en el acto se los pusiera; le hacían comer mil cosas inmundas, a cambio de dinero o cigarros, y los chicos del pueblo tenían con él un Carnaval continuo. Iba el pobre a la iglesia para descansar de aquel ajetreo fatigoso de su popularidad, y allí se estaba a las horas de misa o de rosario, arrimado a un banco, o al pie de la pila de agua bendita. La

⁴²⁶ Ibidem., pp. 154, 161, 157 y 198 respectivamente.

⁴²⁷ Juan Varias, “Estudio preliminar” a: Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p.34.

⁴²⁸ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 173.

⁴²⁹ Ibidem., p. 215.

primera impresión que producía el verle era la de una cabeza que andaba por sí, moviendo dos piececillos debajo de la barba. Por los costados de un capisayo verde que gastaba, semejante a las fundas que cubren las jaulas de machos de perdiz, salían dos bracitos de una pequeñez increíble. En cambio, la cabeza era más voluminosa de lo regular, feísima, con una trompa por nariz, dos alpargatas por orejas, unos pelos lacios en bigote y barba y ojuelos de ratón que miraban el uno para el otro, porque bizcaban horriblemente. Su voz era como la de un niño, el habla bárbara y maliciosa.”⁴³⁰

A pesar de esto, es “un buen enano o un buen monstruo.” Debido a su profesión mendicante, Ujo “conocía uno por uno a todos los habitantes del pueblo y a cuantos lo frecuentaban en días de mercado, pues era como parte integrante del pueblo mismo, como la veleta de la torre, o el escudo del Ayuntamiento, o el mascarón del caño de la fuente. No hay función sin tarasca, ni aldea sin Ujo.”⁴³¹

Estos dos personajes han recibido especial interés del autor debido a su importancia por representar un sector de la sociedad española a finales del siglo XIX. Como es el sector más pobre y deforme, el autor intentó destacarlo en esta forma caricaturesca para resaltar sus defectos y hacerlos más relevantes. Pérez Galdós, de esta forma, expuso en su obra varios tipos de los personajes refiriéndose a las diferentes clases de la sociedad de su tiempo.

En *al-Buṣṭayī* también existen estos personajes de segunda categoría después del personaje principal. Como es bien sabido, la estructura de *al-Buṣṭayī* se desarrolla en dos líneas paralelas y, esto se refleja necesariamente en los personajes y su funcionamiento en la obra. En la primera línea, la tragedia del cartero, encontramos el alcalde y el comisario. En la línea sentimental hay otros personajes que merecen la mención como los dos personajes centrales de esta línea —Jalīl y Ŷamīla—, al-mu‘allim Salāmah, Umm Aḥmad, etc. Como hemos hablado ya del personaje principal, mostraremos primero los personajes que rodean a éste.

Aunque Ḥusnī Efendī, el comisario, aparece casi a lo largo de las partes de la obra y tiene contacto directo con el héroe, no recibe mucho interés de parte del autor. El comisario se compadece de la situación en que se vio metido el cartero y trata de ayudarlo. Sin embargo, el autor no se esfuerza en proporcionar datos sobre su fisonomía, pero, sí, los tenemos sobre otras cualidades. De su psicología afirma que es un hombre variable y tal vez justifica esta dimensión psicológica al decir: “los gobernantes son

⁴³⁰ Ibidem., pp. 223-224.

⁴³¹ Ibidem., p. 224.

así... ¡Cuán pronto se enfadan! ¡Cuán pronto se contentan!”⁴³² Se burla de la simplicidad del alcalde y su primitividad en el comportamiento con los demás: “se burlaba de la denuncia, ya que el alcalde no es hijo de escuelas.” Degustaba de su sarcasmo contra “el guardia que está delante de él como una estatua.”⁴³³

El reflejo de esta dimensión también se enfatiza cuando describe los sentimientos del comisario ante el ambiente que se vio obligado vivir: “Ḥusnī no estaba menos oprimido con al-Ṣa‘īd que su interlocutor. Todas sus intercesiones fueron para trasladarle a las provincias del Delta.”⁴³⁴ A pesar de esto, el comisario aceptó la convivencia en este lugar con total resignación para que se sintiera complacencia y satisfacción en vez de los conflictos interiores. El narrador describe al personaje y su adhesión al ambiente del Sur de Egipto diciendo:

“En algunas veces pasa montando a lomos del burro entre estos campos, que le envuelven en su aroma haciéndole olvidar todas sus preocupaciones y la pesadez de al-Ṣa‘īd. Se echa a pensar y siente que la relación que está entre él y Dios se ha prosperado de nuevo. Él es cautivo de al-Ṣa‘īd, pero sumiso y acostumbrado a aceptarlo con satisfacción.”⁴³⁵

‘Abdel-Samī‘ Wahdān, el alcalde, tiene mucha fortuna. Desde el principio de la obra tiene mala relación con ‘Abbās Efendi, el jefe de la oficina de Correos de Kūm al-Nahl, porque aquél deseaba echar a éste de la casa, aunque ‘Abbās Efendi lo rechazaba rotundamente despreciando los comportamientos del alcalde. ‘Abdel-Samī‘ Wahdān se caracteriza por su terquedad y pretende llegar a sus objetivos sea cual sea la forma que adopta para lograrlo. Ḥaqqī presenta sus personajes desde diferentes dimensiones, o sea, el autor traza el personaje desde la opinión de su antagonista diciendo:

“...y el funcionario presumido de su traje, fez y el poder del puesto detrás de él trata con altivez a este campesino, ignorante, grosero cuyo lugar natural es el corral, entre los búfalos, no entre la gente...”⁴³⁶

Esta presentación del personaje en la narración representa la visión del héroe, ‘Abbās Efendi, hacia el alcalde. Creemos que este punto de vista coincide con el del autor, ya que en la mayor parte de las obras literarias las ideas, tendencias y pensamientos de los escritores vienen expresados por sus propios personajes. En este

⁴³² Yaḥyā Ḥaqqī, *al-Buṣṭayīl*, en el volumen de *Dimā’ wa ḥīn*, cit., p. 16.

⁴³³ Ibidem., p. 16.

⁴³⁴ Ibidem., p. 30.

⁴³⁵ Ibidem., p. 30.

⁴³⁶ Ibidem., p. 18.

sentido, los protagonistas desempeñan un papel muy interesante en reflejar la ideología del autor como si fueran sus portavoces.

Los dos personajes centrales de la segunda línea son Jalīl y Ŷamīla. Aunque ambos constituyen un eje básico en la trama novelesca, el autor no les concedió mucho interés en lo que a los rasgos de apariencia se refiere. Sería más conveniente si el autor ofreciera algunos detalles acerca de éstos porque se consideran la base de la historia real. El primero, de estos personajes es Jalīl, ante el cual Ḥaqqī no se detiene mucho. En la primera entrevista entre éste y Ŷamīla, el autor explica las causas que ayudaron a ésta a amar a Jalīl, facilitando así con mucha precaución alguna información sobre éste:

“Fue el primer joven que Ŷamīla ve de cerca, mientras que no pasó mucho tiempo del comienzo de su vehemencia juvenil. El hecho de que es el hermano de Mariam aumentó su valor. [...] No podían dominar el corazón de Ŷamīla solamente estas circunstancias externas, sino que las ayudó un bigote pequeño —muy pequeño—, unos pocos pelos que adornan su labio. En su habla hay un ceceo que nunca lo olvida quien lo oye. Su mejilla no conoció la navaja sino desde hace muy poco tiempo. Se sonroja cuando se encuentran sus miradas. [...] Es un protestante.”⁴³⁷

Las demás intervenciones del narrador no revelan muchos aspectos de Jalīl. Éste terminó sus estudios. Le prometieron con un trabajo “como profesor en las escuelas de los coptos en Alejandría.”⁴³⁸ De hecho, viaja y recibe su trabajo. Pasando un tiempo, vuelve a pedir la mano de Ŷamīla. Por ello, el autor afirma que “quien acusa a este joven con engaño o fraude, no será justo. Lo único que pasa es que es una persona inexperta. Se actúa con ingenuidad en las situaciones más delicadas, ignorando las severidades de la vida.”⁴³⁹

La única descripción física que el autor ofrece sobre Ŷamīla, el segundo eje en esta relación, es cuando estaba a punto de terminar sus estudios: “Día tras otro, el sentido de la vida circula en el cuerpo de la muchacha delgada y de baja estatura. Empieza a crecer su pecho, a conocer la vergüenza, a bajar los ojos y a tener insomnio...”⁴⁴⁰ La falta de racionalidad y neutralidad a la hora de tratar con los temas causó la muerte de esta joven. Es un complejo dilema basado en costumbres e ilusiones arraigadas en los sureños. Yaḥyà Ḥaqqī está tratando un modelo femenino con afecto y compasión. Él tiene en consideración la desgracia en la cual la ha metido el destino. Por

⁴³⁷ Ibídem., p. 50.

⁴³⁸ Ibídem., p. 51.

⁴³⁹ Ibídem., p. 58.

⁴⁴⁰ Ibídem., p. 49.

ello, el narrador habla de este personaje con compasión y elegía. Pues Ŷamīla paga con toda su vida el precio de muy pocos momentos que ha pasado en al-Najīla con el joven, Jalīl, el hermano de su amiga, Mariam, en el internado de Asiut.⁴⁴¹

El autor sigue y nos hace sentir paso a paso las llamadas de socorro y los gritos de la joven, que no encuentran más que oídos sordos, mientras que la muerte está acercándose a ella paulatinamente. El feto crece poco a poco y las condiciones, aunque son formales, necesitan mucho tiempo. Jalīl está en Alejandría; Ŷamīla, en Kūm al-Nahl; y el fantasma de la muerte separa entre ambos.

“Es una pobrecita... Le pregunta por qué no viene. ¿Olvidó lo que se lo dijo o no lo comprendió? Tal vez esté divirtiéndose y riendo con sus amigos o contándole chistes. ¿Pensó en ella? El embarazo llega a su sexto mes y su apariencia revela con evidencia su secreto. Hace días está fingiéndose enferma para que su padre no la vea. El sacerdote vino..., bendijo y rezó. La cara de su madre está oscura y triste. A lo mejor esta cara es lo único que se refiere al secreto de su hija. Pero todavía existe una salida en el asunto. Si viene... si viene, se casa con ella y la lleva consigo lejos de su padre y de esta casa...”⁴⁴²

De esta forma el narrador pone al descubierto los gritos de socorro reprimidos de su personaje. En términos de Na‘īm ‘Aṭiyya, la joven Ŷamīla “grita desde el fondo de un pozo muy profundo. Nadie es capaz de echarle mano o bajarle una cuerda para salvarla de su padre.”⁴⁴³ Sin embargo, la joven “confía en él (su amante). La creencia en que su crisis se resolverá no se separa de ella. ¿Qué cometió en su vida? No recuerda que ha rezado con un corazón frío. No cometió una injusticia contra el joven. Dios mío, ¿por qué? De entre miles de chicas el destino la elige para infligirle la amargura. Hace semanas no salía de la casa hasta que su color se marchitó.”⁴⁴⁴

El padre de la joven conoció la verdad, por lo que ésta pasó varias noches sin poder dormir. Da sus oídos al sonido de los pies de su padre hasta que éste decide terminar con su vida. Al final de la obra hay una referencia a la muerte de ésta. Sin embargo, es muy ambigua porque no declara abiertamente que Ŷamīla murió ni siquiera nos dice quién fue. Sólo concluye la obra diciendo: “Llamó la atención de ambos hombres el sonido de las campanas de la iglesia pequeña tocando a muerto... como si

⁴⁴¹ Na‘īm ‘Aṭiyya, “Nisā’ Yaḥyā Ḥaqqī: al-ṣa‘idiyya.. al-baḥrawiyya.. wa-l-gaḥariyya”, en *Al-Hilal*, cit., pp. 83-84.

⁴⁴² Yaḥyā Ḥaqqī, *al-Buṣṭāṭī*, en el volumen de *Dimā’ wa-ṭīn*, cit., p. 62.

⁴⁴³ Na‘īm ‘Aṭiyya, “Nisā’ Yaḥyā Ḥaqqī: al-ṣa‘idiyya.. al-baḥrawiyya.. wa-l-gaḥariyya”, en *Al-Hilal*, cit., p. 84.

⁴⁴⁴ Yaḥyā Ḥaqqī, *al-Buṣṭāṭī*, en el volumen de *Dimā’ wa-ṭīn*, cit., p. 71.

hablara, pues, en algunos casos, el cobre puede expresar el máximo dolor y la honda tristeza humanos.”⁴⁴⁵

Al-mu‘allim (título de cortesía para dirigirse a los propietarios de empresas pequeñas, artesanos,...) Salāmah, padre de Ŷamīla, es otro personaje cuya función en la obra es importante porque encarna el pensamiento de la gente de al-Ša‘īd. Por ello, el autor se interesó por reflejarlo y proporcionar algunos datos que ponen al descubierto sus cualidades y le hacen presente ante los ojos del lector.

“Uno de los comerciantes de abejas es al-Mu‘allim Salāmah. Es un cristiano. Sin embargo, cuando los musulmanes se sientan con él, no se sienten cualquier odio. Este sentimiento no se debe a su profesión que le mantiene lejos de las norias y sus peleas, los límites de las tierras y sus controversias, el ganado come el alfalfa de los vecinos, el agua pasa por fuerza, [...] sino porque apenas se difiere del resto de los musulmanes en la apariencia, morales o costumbres: la vestimenta es la misma, el turbante sobre la cabeza lleva la misma cantidad de suciedad, su mujer lleva el velo en el camino como todas las mujeres del pueblo. Es un ortodoxo. Se siente orgulloso de las visitas del sacerdote. Lleva toda su familia a la iglesia. [...] al-Mu‘allim Salāmah memoriza todas las oraciones —entonación y palabras— su voz es ronca y gruesa. Se dice que en su juventud tenía la mejor voz de los oradores, pero la vejez y el fumar la perjudicaron.”⁴⁴⁶

El amor paterno es lo único que le alejó de su intolerancia y le hizo entregar a Ŷamīla a la escuela protestante con el deseo de que ésta fuera profesora. Cuando Ŷamīla terminó sus estudios, su padre fue invitado a la fiesta de distribuir los diplomas. Entonces, el padre se vistió de gala. Por último, cuando Jalīl vino a pedir la mano de Ŷamīla, al-mu‘allim Salāmah aceptó, con la insistencia de su mujer, que se contrae la ceremonia nupcial antes de recibir la dote. Por todo esto, y según la descripción del autor, el padre de Ŷamīla no es ningún salvaje, presa o rígido.⁴⁴⁷ Por lo tanto, al-mu‘allim Salāmah no es quien mató a su hija, sino que la mataron las costumbres —a manos de su padre— que dominaron la mentalidad de los sureños.

Porque Umm Aḥmad desempeña el papel del intermediario que facilita la comunicación entre los dos amantes, Jalīl y Ŷamīla, ha tenido cierto interés por parte del autor. El autor en las siguientes palabras ofrece este personaje, su función en la obra y, por lo tanto en el pueblo, sus fisonomías, etc. Las cualidades físicas de Umm Aḥmad aparecen por vez primera cuando ésta se encuentra con el cartero:

⁴⁴⁵ Ibidem., p. 75.

⁴⁴⁶ Ibidem., pp. 47-48.

⁴⁴⁷ Mustafā Darwīš, “Širā‘ al-jātima bayn qišṣat Yahyā Ḥaqqī wa-film Ḥusayn Kamāl” en *Al-Hilal*, pp. 76-77.

“Umm Aḥmad ata la cabeza con un pañuelo y cubre la cara con la parte de su velo, que apenas la descubre. Gracias a la dulzura de su voz su interlocutor conjetura e intuye su belleza. [...] Cubre la mano, seca y arrugada, desde las uñas hasta la muñeca, ramas de tatuaje, que alheña no consiguió cubrir su color azul.”⁴⁴⁸

El autor no olvida su biografía e insiste en dársela al lector para razonar su comportamiento en la obra, ya que normalmente la mujer en al-Ṣa‘īd no puede actuar de dicha forma. Umm Aḥmad tiene numerosas funciones en el pueblo:

“Es una mujer que se casó cuatro veces. Cada marido la dejó después de poco tiempo. Gracias a este grupo pudo comprar con lo que había acumulado de las dotes diferidas un faddān (medida de superficie 4.200 m²) y media de búfala. Es peluquera en las bodas; cantante, cuando salen o regresan los peregrinos; partera, cuando un vecino le pide ayuda. Conoce recetas, interpreta sueños, predice el futuro y siempre huele agua de rosas. En toda ocasión social está Umm Aḥmad sin invitación, salvo en los funerales, ya que no los soporta. Tal vez esto se debe a que ella nunca ha tenido un niño de sus repetidos matrimonios y no se ha quedado afligida como la mayoría de las voluntarias que gritan y golpean el rostro con la mano durante la lamentación fúnebre. Si se encuentra con una chica, habla con ella directamente, aunque la conoce por primera vez, de su cuerpo, vestido, pelo y baño. Si es mujer casada, la pregunta por su marido, sus costumbres, las veces de su enfermedad y abandono en la cama. ¡Cuántos hombres en Kūm al-Naḥl ignoran que sus mujeres recibieron de Umm Aḥmad consejos como lecciones! La mayoría de las mujeres la conocen. Pero son pocas las que saben que Umm Aḥmad, cuando está de buen humor, aplica prácticamente las lecciones con sus alumnas para que sean más comprensibles. Estas lecciones fueron la causa de tranquilidad de muchas chicas en las primeras noches con sus esposos.”⁴⁴⁹

Una mujer con las cualidades mencionadas puede romper la normativa de la gente del pueblo y, por lo tanto, desempeñar el papel, que Ḥaqqī le concedió, con éxito. Ahora, sí, comprendemos porque Ŷamīla eligió a Umm Aḥmad para encargarla de ser intermediaria, que se ocupa, de alguna forma, de hacer continuar la relación entre los dos jóvenes enamorados.

Del resto de los personajes no sabemos nada de sus fisonomías, gestos, estado cultural, intereses, etc. Sólo en algunos casos el autor da descripciones generales de la gente del pueblo o de un grupo determinado. Así, cuando menciona el origen de ‘Abbās Efendi y su estancia en El Cairo, afirma que éste tenía un grupo de amigos muy “caprichosos”, ya que salían todos los días, “una vez en los cafés del Ministerio de Hacienda, jugando chaquete; otra vez en los cafés de Abī al-Rīš, jugando ajedrez; y otras veces en los cafés de Sayyidna al-Ḥusayn, cenando kebab (así se conoce al-

⁴⁴⁸ Yaḥyā Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā’ wa-ṭīn*, cit., p. 38.

⁴⁴⁹ Ibidem., pp. 55-56.

ta‘miyya⁴⁵⁰ en este barrio). Al comienzo del mes, si tienen dinero, se cantonean algunos días en la calle de ‘Imād al-Dīn. Son pobres. Ninguno de ellos tiene veinte piastras. A pesar de esto, se sienten como si fueran los verdaderos dueños de los cafés, calles y plazas de El Cairo.”⁴⁵¹ También se refiere a la gente del pueblo que vigila todo lo grande y lo pequeño en breves palabras: “La oficina de Correo estás en el mercado. Delante de ella hay tiendas y gente sentada con ojos muy fuertes.”⁴⁵²

Así, la estrategia de Ḥaqqī es diferente de la de Galdós en la presentación de los personajes planos o secundarios. Ḥaqqī se interesaba más por la acción, por lo que muchos personajes de esta obra son simples nombres. Ganaron el interés sólo pocos personajes que representan un eje central en la obra y tienen que estar más revelados y bien reflejados. Los personajes planos que pretenden ser redondos también recibieron esta atención, como lo vimos, y fue destacada su evolución y participación en el desarrollo de las acciones.

Los personajes de *Nazarín*, en cambio, fueron tratados con más pormenorización. El lector puede saber mucho de los personajes de Galdós más que los de Ḥaqqī. Así, desde el primer momento, Galdós muestra su interés por todos los personajes, tanto los principales como los secundarios, los que tienen papel central como los que sirven como mero trasfondo en la obra. Así, en sus primeras páginas, presentando el espacio de la obra, el autor nos da suficiente información de cada personaje que encuentra en su camino. El narrador, acompañando a su amigo periodista, uno “de estos que corren tras de la información, como el galgo a los alcances de la liebre, y persiguen el incendio, la bronca, el suicidio, el crimen cómico o trágico, el hundimiento de un edificio y cuantos sucesos afectan al orden público y a la Justicia en tiempos comunes, o a la higiene en días de epidemia,”⁴⁵³ descubre la identidad de las personas que aparecen a lo largo de la novela.

En conclusión, Galdós y Ḥaqqī han sacado estos personajes de la realidad circundante y, por eso, no los extrañamos, sino interaccionamos con ellos y compartimos sus sentimientos. Muchos críticos coinciden en subrayar este rasgo en la obra galdosiana. Así, por ejemplo, González Blanco dice al respecto: “sus novelas contienen, no un museo, sino una verdadera población de tipos diversos, de personas

⁴⁵⁰ al-ta‘miyya es albóndiga de habas, puerro, cebolla, ajo, perejil, cilantro, etc. frita en aceite hirviendo.

⁴⁵¹ Yahyā Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā’ wa-ḥīn*, cit., p. 28.

⁴⁵² *Ibidem.*, pp. 56-57.

⁴⁵³ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 91.

reales, a los cuales nos parece haber tratado familiarmente y cuyas penas y dolores nos han hecho derramar lágrimas abundantes.”⁴⁵⁴ José Montesinos, en otras palabras, afirma que los personajes galdosianos “llegan a impresionarnos como tales en la realidad misma.”⁴⁵⁵ En la obra de Ḥaqqī, por otra parte, palpita el pueblo egipcio, son personas reales sobre las que el propio autor dice: “...nunca he olvidado las huellas que dejó este barrio en mi vida y mi formación psíquica y artística. Todavía —hasta estos momentos— vivo con la señora Maša’ Allāh, la vendedora de ṭa‘miyya; con el maestro Ḥasan, el peluquero del barrio; y con la multitud de los mendigos y los derviches que rodean al santuario.”⁴⁵⁶ Estas multitudes con quienes ha tratado Yaḥyà Ḥaqqī aparecen en sus obras formando un cuadro vivísimo que “llegan a impresionarnos como tales en la realidad misma”, tal como ha dicho Montesinos sobre los personajes galdosianos.

3. DISCURSO⁴⁵⁷:

Un aspecto muy importante y útil para la reproducción de la realidad en la obra literaria es el análisis del estilo, y sobre todo el lenguaje porque éste es la marca de la raza, que cataloga a los personajes en categorías diferentes. En el conjunto de las obras literarias de ambos autores fueron utilizados tanto el lenguaje estándar o culto como el lenguaje coloquial para caracterizar a sus personajes y reflejar el ambiente local en que éstos se mueven.

Como hablamos del discurso o del habla de los personajes y su aportación en descubrir la identidad de éstos en la obra literaria, conviene referirnos a la atención que ha prestado la crítica en su búsqueda y clasificación del término discurso. La crítica propone una distinción entre tres modos distintos de representar las palabras y los pensamientos de los personajes: “discurso directo”, “discurso indirecto” y “discurso indirecto libre”.⁴⁵⁸ El esfuerzo que ha hace el narrador determina la categoría del

⁴⁵⁴ González Blanco, *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, Madrid, 1909, p. 373. citado por Félix Rebollo Sánchez, *Las novelas de primera época de Galdós*, cit., p. 292.

⁴⁵⁵ José Fernández Montesinos, *Galdós*, tomo I, cit., p. 172.

⁴⁵⁶ Yaḥyà Ḥaqqī, “Aššān ‘udw muntasib. Sīra ḏātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 26.

⁴⁵⁷ Como la palabra “discurso” tiene dos sentidos principales- “la exposición de un determinado tema, escrito o publicado en público” o “acto de comunicación lingüística”-, Cesare Segre opina que los textos narrativos constituyen “un buen ejemplo de la polivalencia semántica de la palabra «discurso».” Es decir, los textos narrativos contienen sobre todo discursos que se imaginan pronunciados efectivamente por los personajes (discurso-allocución o, más a menudo, discursos cotidianos); pero constituyen en su totalidad (como acto de comunicación lingüística) un discurso compuesto por un autor dirigido a un lector.” (Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, cit., p. 187.) Es decir, en el texto narrativo, esta palabra se utiliza en su doble sentido.

⁴⁵⁸ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Editorial Ariel, Barcelona, 2007, pp. 213-214; Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, cit., p. 188.

discurso que aparece en la obra narrativa. O sea, el discurso es directo porque el narrador permite la reproducción de las palabras del personaje sin que aquél intervenga o cambie la forma sintáctica o léxica de éste. Cuando el narrador se encarga de transmitir las palabras o los pensamientos de los personajes, disminuyendo el papel activo que éstos desempeñan en la obra, el discurso es indirecto o indirecto libre. Nuestro punto de partida es analizar el discurso o el lenguaje de las obras objeto de estudio, viendo las diferentes modalidades lingüísticas empleadas en ellas, para poder clasificar los personajes, de una parte, y de otra, mostrar que los autores han podido representar los aspectos de la realidad, e incluso el habla con la que se identifica cada personaje.

Antes de centrarnos en este aspecto en las obras objeto de trabajo, es necesario referirnos a la definición del lenguaje coloquial y la utilidad de su uso dentro de la novela. Según Werner Beinhauer, el lenguaje coloquial es:

“el habla tal como brota natural y espontánea en la conversación diaria, a diferencia de las manifestaciones lingüísticas conscientemente formadas, y por lo tanto más cerebrales, de oradores predicadores, abogados, conferenciantes, etc., o las artísticamente modeladas y engalanadas de escritores, periodistas o poetas.”⁴⁵⁹

Está claro que Werner Beinhauer se ha ocupado de revelar el concepto de ambas formas de expresión: el estándar y el coloquial. También Manuel C. Lassaletta, en sus *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*, nos ofrece otra definición diciendo:

“El lenguaje coloquial es [...] una fracción o nivel del lenguaje total que se destaca por su carácter pintoresco reflejando en multitud de expresiones y vocablos intraducibles a otros idiomas, fundados muchas veces en alusiones metafóricas y que posee una gracia, viveza, gran espontaneidad, concreción y expresividad que lo distinguen de otros niveles.”⁴⁶⁰

El lenguaje coloquial es uno de los niveles del lenguaje y, por lo tanto, se habla en todas las capas sociales. O sea, no se limita a un grupo o una clase determinada, sino es utilizado entre todas las clases y por muchos escritores de todas las épocas, a pesar de que se hallen algunas expresiones o vocablos empleados en una clase específica. A fin de cuentas, no es dominio de una clase social. Hay que añadir, asimismo, que no es

⁴⁵⁹ Werner Beinhauer, *El español coloquial*, versión española de Huarte Morton, Gredos, Madrid, 1973, p. 9.

⁴⁶⁰ Manuel C. Lassaletta, *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*, Ínsula, Madrid, 1974, p. 14.

uniforme, ya que varía según las características dialectales y socioculturales, por lo que encontramos el lenguaje coloquial, por ejemplo, de Madrid, Sevilla, Valencia, etc., en España; o el lenguaje coloquial de El Cairo, Alejandría, al-Ša‘īd, etc., en Egipto.⁴⁶¹ Es de suma importancia, asimismo, esclarecer otro aspecto relacionado y muchas veces confundido con el lenguaje coloquial: lo vulgar. Por ello, la crítica ha advertido que “no debe confundir el estilo coloquial con lo vulgar” porque son dos formas diferentes. Lo vulgar es “la lengua de la gente inculta. Lo típico del lenguaje vulgar es su infidelidad a las normas socialmente aceptadas del lenguaje, mientras que el estilo coloquial se caracteriza por ser más vivaz y expresivo.”⁴⁶²

Así, hemos tratado de hacer un acercamiento a la definición de las tres modalidades lingüísticas: el estándar, el coloquial y el vulgar. Tanto Pérez Galdós como Yahyà Ḥaqqī emplearon en sus obras estas modalidades con el fin de caracterizar los personajes y hacerles actuar con más naturalidad, reflejando de esta forma el personaje —como si fuera real— con su clase social, cultura y el ambiente en que se crió.

En ambas obras, fueron empleadas las tres modalidades, concediendo cada clase o cada grupo social su forma de expresar. De modo general, la crítica comenta este fenómeno lingüístico en la obra de ambos autores, afirmando su compromiso de emplear el lenguaje conveniente para cada personaje. Así, “Galdós, en su enorme obra literaria, nos ofrece el lenguaje del abogado, el del médico, el del militar, el del usurero, el del comerciante, el del Don Juan de vía estrecha y de vía ancha, el del hipócrita, el de los enamorados, el del republicano, el del carlista, el del místico, y podría continuarse citando las numerosas facetas del diálogo expresivo de las caricaturas galdosianas.”⁴⁶³ La crítica árabe lo ha dicho implícitamente con respecto a Ḥaqqī, que “sirve de un lenguaje cotidiano utilizado por la gente del pueblo egipcio”, además del lenguaje estándar, haciendo hablar en su obra “las distintas capas de la sociedad.”⁴⁶⁴

⁴⁶¹ Ana M^a Vigara Yauste, “Miau: El lenguaje coloquial (humano) en Galdós”, en *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos (1990)*, I, ediciones de Exmo. Cabildo insular de Gran Canaria, Madrid, 1993, p. 569; Manuel C. Lassaletta, *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*, cit., p. 15; Antonio Briz, *El español coloquial: situación y uso*, Arco Libro, Madrid, 1996, p. 29.

⁴⁶² Manuel C. Lassaletta, *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*, cit., p. 14.

⁴⁶³ Carmen Bravo-Villasante, *Galdós*, cit., p. 22.

⁴⁶⁴ ʿIhān Kira, “Irtibāt al-makān bil-‘anāšir al-ṭabī‘iyya fi-ba‘d qīṣaṣ Yahyà Ḥaqqī” (La relación del lugar con los elementos naturales en algunas novelas cortas de Yahyà Ḥaqqī), en *Mulajjaṣāt abḥāt nadwat wŷūh Yahyà Ḥaqqī*, cit., p. 25; Fajrī Šālih, “Al-ḥiwāriyya wa-maẓāhir al-ta‘adudiyya al-ṣawtiyya fi-riwāyat *Qindīl Umm Hāšim*” (El dialogismo y las manifestaciones de la variedad de voces en *Qindīl Umm Hāšim*), en *Mulajjaṣāt abḥāt nadwat wŷūh Yahyà Ḥaqqī*, cit., p. 59.

Los propios autores han prestado mucha atención a este tema y lo han tratado en sus ensayos críticos para advertir la importancia de incrustar en el texto narrativo los recursos lingüísticos que reflejan la identidad del personaje. Hablando de la novela y su papel de reproducir la realidad, incluyendo “todo lo espiritual y lo físico,” Galdós insiste en que la novela debe reflejar también “el lenguaje que es la marca de la raza.”⁴⁶⁵ Ḥaqqī también llamaba a un estilo científico, cuyo objetivo es la exactitud y la profundidad, y siempre decía que podría aceptar el desinterés por todas sus obras, pero se entristecería si nadie tuviera en cuenta su llamamiento a la determinación o precisión lingüística en su conferencia “Nuestra Necesidad a un Estilo Nuevo.” El interés de Ḥaqqī por el estilo brota de su convicción de que el vocablo es el recipiente de la idea, que no puede ser clara sino con un estilo científico y preciso.⁴⁶⁶ Además, en la introducción del volumen de *‘Anṭar wa-Ŷuliet*, Ḥaqqī ofrece una lista de las reglas necesarias, desde su punto de vista, para usar la lengua coloquial en la literatura. Son, en resumen: la incapacidad de la lengua estándar de expresar y sugerir el significado con exactitud, la forma coloquial debe estar muy parecida al estándar, el coloquialismo debe estar exactamente en su adecuado lugar y de la misma forma que la gente utiliza, el resto de las manifestaciones o peculiaridades del lenguaje coloquial tal como son, y, por último, la expresión coloquial debe incluir las mismas cargas semánticas y artísticas que indican la gracia y la lógica del pueblo.⁴⁶⁷

Las razones por las que ambos autores emplean en sus obras un lenguaje coloquial o vulgar nunca ha sido si incapacidad de utilizar la lengua estándar o la dificultad de ésta, sino porque anhelaban —como dijo Ḥaqqī— que la literatura fuera fiel en su expresión de la realidad.⁴⁶⁸

En las obras objeto de trabajo fueron utilizados algunos elementos que se cuentan del español coloquial —en cuanto a *Nazarín*— o del árabe coloquial —referente a *al-Buṣṭayī*—. En la primera obra, Galdós utiliza vocablos, expresiones y frases coloquiales o vulgares en la narración y los diálogos de los personajes. Este uso refleja de gran medida el ambiente local sobre el que se produce el texto, además de poner al descubierto la identidad de los personajes. El narrador inserta palabras o expresiones coloquiales en el texto narrativo donde describe los espacios o presenta a los personajes.

⁴⁶⁵ Benito Pérez Galdós, “La sociedad presente como materia novelable”, en *Ensayos de crítica literaria*, cit., p. 220.

⁴⁶⁶ Yaḥyà Ḥaqqī, “Aṣṣayn ‘udw muntasib. Sīra ḍātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 44.

⁴⁶⁷ Yaḥyà Ḥaqqī, *‘Anṭar wa-Ŷuliet* (*‘Anṭar y Julieta*), al-hay’a al miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1986, p. 11.

⁴⁶⁸ Yaḥyà Ḥaqqī, “Aṣṣayn ‘udw muntasib. Sīra ḍātiyya”, en *Kunāsāt al-dukkān*, cit., p. 19.

Así, en su lenguaje estándar aparecen algunos vocablos coloquiales como “tarasca”, “refistolera”, “achantadita”, “campechano”, “chirigotas”, etc. y otros vulgares como “jediondez” o “indinas”.⁴⁶⁹ También se sirve de frases o expresiones como “daba diente con diente”, “se hizo un ovillo el perro”, “dijo Nazarín para su sayo”, “no le dejaba meter baza”, “sin dejarle pegar la hebra”, “pegó la hebra con don Nazario”, no se le cocía el pan hasta no meterse en el foco de la peste”, “tocando el cielo con las manos”, “Beatriz no pegó los ojos”, “se hizo muchas cruces en la cara y pechos”,⁴⁷⁰ etc.

De otra parte, el narrador de *al-Buṣṭāyī* se vale de algunas palabras y frases pertenecientes al árabe coloquial como “الغفير” (el guardia), “لا طلت عنب الشام ولا عنب اليمن” (No he conseguido las uvas de Siria ni de Yemen), “مندبل بقوة مففل” (Pañuelo de cabeza muy llamativo que en general se usa en los pueblos rurales), “في نهاية كل سنة تعود جميلة” (Al final de cada año, Yāmīla vuelve para saciarse de *bram* el arroz con palomas y se divierte, la niña de mis ojos), “ما هذه الخوة؟” (¿A qué viene tanto ruido?), “مبشقات” (que envuelven la cabeza muy cuidadosamente con pañuelo), “لا يتكلم بالسرياني” (No habla en siríaco),⁴⁷¹ etc.

El autor, como lo hemos señalado, concede a cada personaje un lenguaje que distingue y refleja su personalidad. Así, los personajes —tanto de Galdós como de Ḥaqqī— aparecieron expresándose a través de varias modalidades lingüísticas. En *Nazarín*, unos personajes como don Nazario y sus amigos sacerdotes, hablan un lenguaje estándar y un vocabulario religioso, sin olvidar en algunos casos el uso de los coloquialismos o del habla diaria. El padre Nazario, por ejemplo, utiliza algunas palabras y expresiones como “me pusieron como hoja de perejil”, “escarnecerle”,⁴⁷² etc. El sacerdote, amigo de Nazarín, menciona otras palabras como “pelandusca” o “de Herodes a Pilatos.”⁴⁷³ En la conversación entablada entre estos dos personajes existen varias expresiones latinas que reflejan su conocimiento del lenguaje utilizado dentro de la iglesia en aquellos tiempos como: “ejusdem furfuris”, “ex toto corde”, “pulcherrimo”,⁴⁷⁴ etc.

⁴⁶⁹ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., pp. 93, 130, 188, 262, 140 y 99 respectivamente.

⁴⁷⁰ Ibidem., pp. 136, 162, 189, 195, 197, 253, 203, 274, 206 y 229 respectivamente.

⁴⁷¹ Yaḥyā Ḥaqqī, *al-Buṣṭāyī*, en el volumen de *Dimā' wa-ṭīn*, cit., pp. 15, 31, 38, 66 y 68 respectivamente.

⁴⁷² Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., pp. 122 y 257.

⁴⁷³ Ibidem., pp. 144 y 145.

⁴⁷⁴ Ibidem., p. 145.

El alcalde de Métrida se vale de un lenguaje totalmente diferente del de don Nazario, por lo que éste le afirma que no lo entiende. El alcalde habla un lenguaje lleno de referencias a los adelantos del siglo. El padre le responde:

“Señor mío, usted habla un lenguaje que no entiendo. El que hablo yo, tampoco es para usted comprensible, al menos ahora. Callémonos.”⁴⁷⁵

El alcalde habla un lenguaje adecuado para el siglo XIX, “el siglo del vapor, del teléfono eléctrico y de la imprenta! ¡Esa palanca!... de las libertades públicas y particulares, en este siglo del progreso. ¡Esa corriente!... en este siglo en que la ilustración nos ha emancipado de todo el fanatismo de la antigüedad.”⁴⁷⁶ Por lo tanto, aparece en su lenguaje palabras como “la industria”, “la agricultura”, “la administración”, el “comercio”, las “fábricas”, las “vías de comunicación”, los “casinos para obreros”, la “ilustración”, las “escuelas”, la “higiene”, “la urbanización”, las “universidades” un “banco agrícola”,⁴⁷⁷ etc. También entre sus palabras aparecen algunos coloquialismos como: “¿Y qué religión de pateta es la que nos trae?”, “dos amigos muy guasones, un par de peines de muchas púas”, “... el tío es muy largo, pero muy largo, y yo siento que no haya querido clarearse conmigo”,⁴⁷⁸ etc.

Abundan los coloquialismos y vulgarismos cuando hablan los personajes menos instruidos o pertenecientes a las clases de los bajos fondos. Cuando hablan Pinto, Ujo, Ándara, Beatriz, la tía Chanfaina o los gitanos, vemos que estas dos modalidades lingüísticas son las que predominan en todo el diálogo. A continuación presentamos algunos ejemplos que clarifican qué tipo de lenguaje utilizan estos personajes. El primer diálogo que ofrecemos es entre Pinto y Beatriz:

“- Ya sabías que andabas por aquí, mala cría [...] Ya te vi ayer, ya te vi bajar al pueblo con un prójimo harapiento que parece el moro de los dátiles y una mujer más fea que Tito... ¿Qué vida haces, loca? ¿Con qué zarrupas andas? Bien te dije que te habías de ver perdida, pidiendo limosna, como una callejera vergonzante o sin vergüenza..., y así ha salido. Ya sé, ya sé, grandísima puerca, que te escapaste de Móstoles con ese que *diz* que es apóstol y que echa los *mesmos* demonios con la santiguación del misal y viceversa los vuelve a meter.

- ¡Pinto, Pinto, por Dios! [...] Déjame en paz. Yo concluí contigo y con el mundo. No me hables, sigo mi camino.

- Espérate un poco..., siquiera por la educación, mujer. ¿*Semos* o no *semos* personas cabales? [...] ¿Quieres volverte conmigo a Móstoles?

- No, de ninguna manera.

⁴⁷⁵ *Ibidem.*, p. 244.

⁴⁷⁶ *Ibidem.*, pp. 241-242.

⁴⁷⁷ *Ibidem.*, p. 243.

⁴⁷⁸ *Ibidem.*, pp. 245, 246 y 251.

- Piénsalo, Beatriz, yo te mando que lo calcules, mujer. Mira que me darías que sentir. Yo, verbigracia, te quiero; pero ya sabes que gasto un genio muy bravo. Es mi ley. [...] te espero mañana en todo el día para estar contigo en particular, y que hablemos de nuestra *comenencia*... Que vayas, Beatriz.
- No iré, no me esperes.
- Que vayas te digo. Ya sabes que yo cuando digo lo que digo, lo digo... diciéndolo; quiere decirse, como el que sabe hacer lo que dice.
- No me esperes, Manuel.
- Que vayas... Por la cuenta que te tiene, Beatriz, no seas terca, y *arrepara* en tu honor, que está tirado como una alpargata vieja por los caminos. Vas y hablamos. ¿No vas? Pues a la noche subo con mis amigos al castillo, dónde sé que paráis, y pasamos a cuchillo al apóstol y a la *apóstola* y a toda la corte infernal de los abismos celestiales... ¡Ea!, con Dios. Sigue tu camino.”⁴⁷⁹

En los diálogos que se entablan entre Ujo y Ándara también observamos estas modalidades. Es aquí donde abunda el uso de vulgarismos por el mendigo, Ujo:

- “- ¿Quieres comer algo, Ujito gracioso? —le dijo la moza—. ¿Qué traes por acá?
- *Na más* que el decirte que te estimo, ¡caraifa!
- Y yo a ti más, coquito, caracol de la casa. ¿Te has cansado? ¿Quieres pan?
- No, traigo. Y *pa* ti este, que es de flor y huevo... Toma. Hola, *señá* Beatriz; tío Zarín, Dios les guarde. Pues vengo a *decirvos* que *vos vaigáis*... Anoche salieron *pa* subir acá el Pinto y *quillotros*; pero por mor de la *neblija se golvieron*. No *vedían*, ¡caraifa! Al toque de la primera misa se *jueron*. Pero no penséis que *estéis* seguro, ¡caraifa! Anda el run de que hay latrocinio... ¡Mentira! Yo te estimo, Ándara... Pero *desepartaos* de la Guardia *civila*, pues *diz* que *diz* que si *vos* coge, *vos* lleva como *relincuentes públicos y criminales*, ¡caraifa!
- [...]
- Se *vaiga* el moro con la mora, y quédate tú, fea, que a ti por fea no te cogen, y yo te estimo... ¿No sabes que te estimo, Ándara? ¿Qué *diz*? ¿Qué más feo yo? ¡Caraifa!, por eso. Tú fea, tú pública, yo te estimo... Es la primera vez que estimo... y eso *dende* que te vi, ¡caraifa!
- Las risotadas de la moza atrajeron a los otros, y el pobre Ujo, corrido, no hacía más que decir:
- *Dirvos, dirvos* de aquí, y si no, *veráislo*... Latrocinio, Guardia *civila*...
- El *nanito* me estima. Dejarlo que lo diga... Es mi novio, ¿verdad? Pues claro que me quedará contigo, con mi galápago de mi alma, con mi coquito. Di otra vez que me estimas. A una le gusta...
- Sí, te estimo —repitió Ujo rechinando los dientes al notar que Beatriz le miraba burlona— *Manque* rabien te estimo, ¡caraifa!”⁴⁸⁰

Cuando estaban los tres peregrinos en la cárcel, Ujo y Ándara llevan otra conversación donde también aparecen muchos vulgarismos específicos de la gente inculda e infieles a las normas aceptadas del lenguaje:

- “- A lo que *diba* —le dijo cuando se vio solo con ella—. Mal te *portéis* conmigo, ¡caraifa!... Yo pensé que eras fina, ¡caraifa!... Pero *manque* de fina no *tiés* un pelo,

⁴⁷⁹ Ibidem., pp. 216-217.

⁴⁸⁰ Ibidem., pp. 227-228.

y me has *escupitado* mismamente en la cara, yo *diz* que te estimo... *Manque* me *escupites* otra vez, te lo *diz*.

- ¿Qué yo te escupí? —replicó Ándara jovial, repuesta ya del espasmo de furia—. Sería sin pensarlo, chiquitín del pueblo, mi coquito, mi *nanito* gracioso. Es que yo soy así; cuando quiero decir que estimo, escupo.

- ¿*Quiés* más? Pues cuando le *pegaite* la cuchillada a Lucas, el del mesón..., te *volvites* guapa. Yo *miraite*, y no te *conocei*, ¡caraifa! Porque tú seis fea, Ándara, y por fea y horrorosa te estimo yo, ¡caraifa! Y me peleo con la *Verba* divina por *defendeite*, ¡recaraifa!...⁴⁸¹

De la anterior exposición de ejemplos del lenguaje utilizado por los personajes galdosianos, incluyendo el narrador, se nos hace patente que Galdós emplea el lenguaje popular, coloquialismos y vulgarismos en sus diferentes niveles. Es decir, abundan en la obra los rasgos fonológicos, morfológicos, sintácticos, léxico-semánticos, etc. característicos del lenguaje popular. Intentamos, en la forma esquemática siguiente, hacer una clasificación de dichos aspectos:

1. Rasgo fonológico:

De los aspectos fonológicos del lenguaje de la habla diaria, que aparecen en *Nazarín*, mencionamos la síncope, que consiste en la supresión de uno o más sonidos dentro de un vocablo, y la apócope, que significa la supresión de algún sonido al fin de la palabra.

Tabla (1)

	Rasgos fonológicos	Ejemplos	pp.
1.	Eliminación de la “d” intervocálica de los adjetivos o participios pasados, siendo “ao” en lugar de “ado”	“... ese <u>venturao</u> de don Najarillo.” - Nota: éste es el único ejemplo en la obra que tiene este rasgo, aunque el autor lo utilizó en otras obras suyas.	118
2.	“pa” en lugar de “para”	“- No, traigo. Y <u>pa</u> ti éste, que es de flor y huevo.” “- Anoche salieron <u>pa</u> subir acá.”	228 228

2. Rasgos morfológicos:

Según Eugenio Cascón Martín, “la tendencia a exagerar hechos, situaciones, cualidades, cantidades, etc. es algo muy propio del habla cotidiana.”⁴⁸² Los procedimientos lingüísticos para llevar a cabo esta hipérbole son variados. De ellos destaca la introducción de algunos sufijos que forman los aumentativos o los diminutivos:

⁴⁸¹ Ibídem., p. 249.

⁴⁸² Eugenio Cascón Martín, *Español coloquial: rasgos, formas y fraseología de la lengua diaria*, Editorial Edinumen, Madrid, 2000, p. 31.

Tabla (2)

	Rasgos morfológicos	Ejemplos	pp.
1.	Aumentativos con sufijos como “ón” o “azo”.	<p>“- y porque yo dije que es un lambión y un <u>carnerazo</u> vino la gorda.”</p> <p>“Se llenaba de <u>humazo</u> negro la vivienda del buen Nazarín.”</p> <p>“Él es un santorro muy <u>simplón</u> y muy <u>buenazo</u>”</p> <p>“Y también me da olor a <u>vinazo</u>.”</p> <p>“Ese vejestorio <u>grandón</u> y bonito...”</p>	<p>124</p> <p>139</p> <p>126</p> <p>133</p> <p>200</p>
2.	Diminutivos con sufijos como “ito” y “illo” con valor afectivo, despectivo o irónico en los adjetivos, sustantivos o nombres propios.	<p>“¡<u>Pobrecillo</u>! No había entrado cosa alguna en su cuerpo en todo el santo día.”</p> <p>“- ¿Para qué sirve un santo más que para divertir los <u>chiquillos</u> de las calles?”</p> <p>“y usted, señor <u>Nazarillo</u> de mis pecados...”</p> <p>“... guisante o cosa que queráis defender de los <u>pajarillos</u>...”</p> <p>“En efecto, era ella, y <u>trabajillo</u> le costara...”</p> <p>“...tomando un <u>senderillo</u> que hay a la derecha.”</p> <p>“<u>padrito</u> Nazarín métase en otro oficio.”</p> <p>“- Luego volví <u>pasito</u> a paso...”</p> <p>“... <u>apoyadito</u> en la pared.”</p> <p>“... cogen mi <u>esqueletito</u> salado y lo tiran a la tierra.”</p> <p>“... el dichoso <u>cleriguito</u> no la dejaba vivir en paz.”</p> <p>“- ¿Quieres comer <u>Ujito</u>, gracioso?”</p>	<p>107</p> <p>117</p> <p>137</p> <p>150</p> <p>156</p> <p>177</p> <p>117</p> <p>125</p> <p>130</p> <p>134</p> <p>144</p> <p>227</p>

3. Rasgos sintácticos:

De los rasgos sintácticos que pertenecen al español coloquial, asimismo, destaca “la tendencia a la impersonalización del hablante” mediante “el indefinido *uno/a*”. El autor en varias ocasiones hace que los personajes acudan a la elusión del “yo” personal, sustituyéndolo por el indefinido “uno/a”, lo que se cuenta de entre los rasgos del español coloquial.⁴⁸³ También destaca el uso de la composición “el + adjetivo + de + sustantivo o nombre propio”.

Tabla (3)

	Rasgos sintácticos	Ejemplos	pp.
1.	Sustitución del “yo” personal por “uno/a”	<p>“- cuando uno cree haberlo visto todo, aun le quedan unas maravillas o rarezas que ver.”</p> <p>“- Y yo que es alegre... —dijo Ándara—, porque se</p>	<p>197</p>

⁴⁸³ Ibidem., p. 160.

		alegra uno cuando descansa,..."	204
		"- Vale en tanto que uno también hace por sí lo que puede."	199
		"-Yo no faltó a mi deber por nada de este mundo, y antes de deshonorar mi uniforme, consentiría en perderlo todo, la mujer y los hijos. Pone uno su honra en esto..."	248
2.	El + adj. + de + sustantivo o pronombre propio	"... el bueno del alcaidillo."	246
		"...el chiquitín del mundo."	227
		"yo lo sostengo delante de toda la canalla del mundo."	263

4. Rasgos léxico-semánticos:

El autor, asimismo, se sirve de varios aspectos lingüísticos que demuestran su adhesión al habla diaria como las muletillas, neologismos, latinismos, vulgarismos, coloquialismos:

Tabla (4)

	Rasgos léxico-semánticos	Ejemplos	pp.
1.	Muletilla	"¡Caramba!" "O sea..." "para nada" "pues aquí estamos"	240 241 117 235
2.	Anglicismo	"Repórter"	91
3.	Latinismo	"Ad hoc" "ejusdem furfuris" "ex toto corde" "pulcherrimo"	92 145 145 145
4.	Coloquialismos y vulgarismos	"pegó la hebra" (coloq.) "tarasca" (coloq.) "pateta" (coloq.) "Indinas" (vulg.) "Jediondez" (vulg.) "Comenencia" (vulg.) "Manque" (vulg.)	253 93 245 99 140 217 228

También en *al-Buṣṭayīl*, el autor especifica un lenguaje propio de cada personaje. Los personajes cairotas hablan un lenguaje diferente de los ṣaʿīdīs. Además, los que recibieron enseñanza expresan de una manera distinta de los iliteratos. Nos gustaría al principio mostrar el lenguaje que habla el héroe, ʿAbbās Efendi, que en toda la obra utiliza un lenguaje coloquial, reflejando de esta forma una dimensión realista de la sociedad:

"من ساعة ما حظيت رجلي في البلد ما طقتهاش، حسيت اني محبوس.. فين مصر وشوارعها، وناسها، وفيين الليل مليون نور، ونسوان رايحة وجاية، وحركة.. لكن هنا: أهو الشباك قدامك.. بص.. تلاقى أيه؟ شوية طين مكوم، وناس وسخين مقملين، وتو مايدن المغرب كل واحد يتلم في بيته... والعنمة؟ ياباي من العنمة يا باي طول الليل حمير تنهق وكلاب تعوي.. أول امبارح جاموسة الجبران ماتت... قبل ما يلحقوها بالسكين فضلوا يصوتوا عليها، وهات يا لطم.. جنازة حق بحقيق. ما نمتش للفجر."

"Desde que puse mis pies en el pueblo no lo aguanto. Me siento encarcelado. ¿Dónde está Egipto y sus calles, su gente, la noche llena de luz, mujeres yendo y viniendo, movimiento...? Pero, aquí... aquí tienes la ventana.. mira.. ¿Qué existe? Un montón de lodo acumulado, gente sucia y piojosa. En cuanto se llama a la oración del ocaso, cada uno se queda en su casa... y ¿la oscuridad? ¡Vaya por Dios! ¡Qué oscuridad! Toda la noche asnos rebuznando y perros ladrando... Anteayer la búfala de los vecinos murió... antes de lograr a degollarla con el cuchillo, por lo que quedaron gritando y golpeándose la cara con la mano... Era un verdadero funeral. No pude dormir hasta la madrugada."⁴⁸⁴

Así, también el héroe revela en lenguaje coloquial al comisario su estado psíquico cuando decidió abrir las cartas de conocer los secretos de la gente de Kūm al-Naḥl:

"...ايدي كانت بترتعش. خايف وبرضه مقاوح. لكن رغم دا ما شبعتش من جواب واحد. بعد ما قفلته فتحت جواب ثاني. جوابات فلاحين حسابات وسلام وسؤال عن الأقارب. ومع ذلك كنت مبسوط. حاجة انزاحت من على قلبي. لغاية دلوقت مانيش عارف ازاى قدرت اعمل كده.. مش دي طبيعتي. لكن حاجة وزتني.. والشيطان لعب بعقلي."

"... Mi mano temblaba. Tenía miedo y, sin embargo, insistía en hacerlo. A pesar de esto, no me fue bastante abrir una sola carta. Después de cerrarla, abrí otra. Son cartas de campesinos llenas de cálculos, saludos y preguntas por los parientes. Sin embargo, estaba contento como si se hubiera quitado un peso de encima. Hasta ahora no sé cómo he podido hacerlo.. No es mi carácter. Pero hay algo que me indujo. . y me tentó el demonio."⁴⁸⁵

Aparecen el cartero y el comisario en el diálogo siguiente hablando un lenguaje coloquial:

"- يا عباس افندي! كنت عاوز اكلمك في كلمة صغيرة.

- أفندم.

- مش من صالحك تخانق العمدة، أنت راجل منا وعلينا.. أنت أخونا وأنا أقدم منك وأفهم الراجل دا... دا راجل طيب لسه عيل. الواحد يضحك عليه بكلمتين يبقى زي العسل. يهب يهب ويعدين ينطفي.

- دا لسانه زفر...

- لا... لا.. أنت غلطان."

"- ‘Abbās Efendi, quería tener una pequeña charla contigo.

- Sí, señor.

- No es de tu bien pelearte con el alcalde. Ya eres uno de nosotros y tu bien nos interesa. Eres nuestro hermano y yo me considero más viejo y comprendo bien a este hombre. Es un hombre bueno, como un niño. Se puede tranquilizarle con dos palabras y se queda completamente amansado. Se irrita mucho y, luego, se calma.

- Es insolente...

- No... No... estás equivocado."⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Yaḥyā Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā' wa-ṭīn*, cit., p. 29.

⁴⁸⁵ Ibidem., p. 35.

⁴⁸⁶ Ibidem., p. 19.

Cuando el joven enamorado habla con Ŷamīla, utiliza un lenguaje coloquial, pero a la hora de escribir las epístolas, se sirve de un lenguaje estándar mezclado en muchas veces con coloquialismos. El narrador revela esta dimensión diciendo: “una de las primeras epístolas que abrió ‘Abbās fue aquélla donde le contaba (a Ŷamīla) sobre su excursión a las Esclusas del Nilo con sus amigos. Empezó la carta en lengua coloquial. Cuando llegó a hablar de los jardines, los describió en lenguaje estándar, empleando una prosa rimada.”⁴⁸⁷ Presentamos a continuación un modelo de las cartas que enviaba Jalīl a Ŷamīla escrito en un lenguaje estándar:

"عزيزتي ونور عيني
علم الله أنني ما تأخرت في الكتابة إليك إلا لأنني كنت مشغولا ومشغولا جدا، وأنا يا عزيزتي لم أرد إخبارك
من قبل بسوء التفاهم الذي وقع بيني وبين ناظر المدرسة حتى لا تتكدر من أجلي. كل الخناقة كانت على
درس خصوصي والسبب في التوقيع شخص كنت أعده صديقي كما قال الشاعر:
احذر عدوك مرة واحذر صديقك ألف مرة
وتصوري يا عزيزتي أن الناظر أراد أن يؤذيني، وسمعت من الباشفراش أنه شرع في كتابة تقرير ضدي،
حتى أصبحت أترحم على أيام الإسكندرية، وحتى يئست من حظي، وقلت إرادة الرب. ولكن محبة إلهنا خلّت
الناس من حيث لا أعرف يتوسطوا لي. وأخيرا قرروا إعادتي إلى الإسكندرية وهذا آخر جواب أكتبه لك من
مصر، لأنني مسافر اليوم بقطار المفتخر. فأرجو يا عزيزتي أن تكتبي لي من الآن فصاعداً على عنواني القديم
هناك. عزيزتي أظن فهمتي الآن لماذا تأخرت في الرد، ولماذا يستحيل على السفر إليك. لولا المشكل التي
شرحتها لك، لكنت كلمتهم في إجازة قصيرة بحق وحقيق ولكنني زي ما شفتي ما فيش في أيدي حيلة. ولكن لا
تخافي المسألة ملحقة. استفهمت من ناس قالوا لي على أدوية كثيرة ووصفات. فأخبريني أبعث لك بدوا
ينفعك. وهذا فقط حتى تأتي إجازة الصيف وأحضر لك. [...]

خليل

“Querida y luz de mis ojos:

Dios sabe que sólo he tardado en escribirte porque estaba muy ocupado. Querida, no quise informarte del mal entendimiento que tuvo lugar entre el director de la escuela y yo para que no te fastidies por mí. Toda la pelea fue por una clase particular. El culpable era una persona que consideraba mi amigo. Como dijo el poeta:

Ten precaución de tu enemigo una vez y de tu amigo mil veces.

Sabes, querida, que el director de la escuela quiso perjudicarme. Y me dijo el camarero que iba a escribir un informe en mi contra hasta que llegué a anhelar los días de Alejandría y desesperarme, creyendo que fue ésta la voluntad de Dios. Pero la merced de nuestro Señor hizo que intercediera gente, de donde no conozco. Y, finalmente, decidieron devolverme a Alejandría, por lo que será ésta la última carta que te escribo desde El Cairo porque viajo hoy con el tren de lujo. Espero, querida, que me escribas de aquí en adelante a mi antigua dirección allí. Querida, creo que ya entiendes por qué tardé en responderte y por qué fue imposible viajar por ti. Si no hubieran existido estos problemas, que acabo de explicar, les habría pedido unas vacaciones cortas. Pero, como has visto, no tengo otro remedio. Pero no tengas miedo, pues todavía la cuestión está en nuestras manos. Consulté a algunas personas que me indicaron muchas medicinas y recetas. Por ello, dime que te envíe un medicamento útil. Esto sólo hasta que lleguen las vacaciones de verano y esté contigo. [...]

Jalīl⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ Ibídem., p. 41.

⁴⁸⁸ Ibídem., pp. 63-64.

También cuando habla un personaje ša‘īdī, el autor le hace emplear un lenguaje propio de los ša‘īdīs. Mencionamos como ejemplo el guardia que aparece al comienzo de la obra. Éste dice al comisario:

"- دا البلاغ اللي ح تقوم القيامة عشانه؟ داهية تسم القفا يا سيدي."
 “- ¿Es ésta la denuncia que remueve el cielo y la tierra? ¡Qué le parte un rayo, mi señor!”⁴⁸⁹

En la misma ocasión, dice para sí mismo:

"عما يتمسخر على البلاغ. ما هو العمدة مش ولد مدارس"
 “Se burla de la denuncia, ya que el alcalde no es hijo de escuelas.”⁴⁹⁰

Como está claro, la lengua ‘āmiyya o el lenguaje coloquial utilizado por Ḥaqqī en *al-Buṣṭayī* reúne varios aspectos del habla diaria.⁴⁹¹ Nos parece interesante, asimismo, clasificar estos rasgos según el mismo método que seguimos en destacar los rasgos lingüísticos de los personajes galdosianos. Pero dado a que el árabe es una lengua distinta, cuyas peculiaridades se difieren de las del español, pueden existir ejemplos pertenecientes a dos rasgos al mismo tiempo. Nos centramos en resaltar cuatro categorías principales que clarifican el uso de al-‘āmiyya a nivel fonológico, morfológico, sintáctico y léxico-semántico.

1. Rasgos fonológicos:

En al-‘āmiyya existen algunos cambios fonológicos que influyen en el sonido de la palabra y, por lo tanto, forman una dificultad para comprenderla. De los cambios que aparecen en la obra de Ḥaqqī mencionamos los aspectos siguientes:

Tabla (1)

	Rasgo fonológico en al-‘āmiyya	Ejemplos	pp.
1.	Sustitución de la “د” por la “ذ” en verbos o sustantivos.	"تو ما يدين المغرب..." "عامل افندي بالكذب" "بقيت اسيب دقني بالجمع"	31 31 31
2.	Apócope frecuente en algunas	"تاني يوم فتشت الصادر ع الجواب اللي في بالي لقيتيه"	39

⁴⁸⁹ Ibidem., p. 16.

⁴⁹⁰ Ibidem., p. 16.

⁴⁹¹ Para las características de al-‘āmiyya hemos contado con: Šawqī Dayf, *Tahrīfāt al-‘āmiyya lil-fuṣḥā: fī al-qw ā'id wal-binyāt wal-hurūf wal-ḥarakāt* (Distorsiones de al-‘āmiyya para la estándar en la gramática, estructuras, letras y vocalizaciones), Dār al-ma‘ārif, al-Qāhira, 1994; Sāmiḥ Maqār, *Aṣl al-‘alfāz al-‘āmiyya min al-luga al-miṣriyya al-qadīma* (El origen de los vocablos ‘āmiyya en la lengua egipcia antigua), (3 tomos), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 2004-2005; Hišām Al-Naḥḥās, *Mu‘yam fiṣāḥ al-‘āmiyya* (Diccionario de al-‘āmiyya elocuente), maktabat Lubnān, Beirut, 1997.

	preposiciones como “ع” en lugar de “على”, eliminando las dos últimas letras.	"... راحت مدة غيابي ع الفجالة"	70
3.	La supresión de la hamza “ء” en algunas palabras como راسي en lugar de رأسي	"مش داخله راسي"	39
4.	Distorsión de la palabra زجاجة para ser ازازة. La “ز” fue sustituida por “ر” y la sustitución de la “ج” por “ز”.	"ازازة أو ازازتين....."	31
5.	Supresión de la hamza “ء” que está al final de los nombres que terminan en “ء”	"... وانا في البدلة الصفرا دي"	31
6.	La sustitución de la hamza “ء” por una “ي” en verbos, sustantivos o adjetivos	"لما قرّيت الجواب حسيت لأول مرة ان المسألة مش هزار" "وانا رايح المحطة فتحته وقرّيته..." "في أسبوط مدرسة للعيال وللبنات مجانية، قرّاية وكتابة..." "كنت خايف لو لمحت لأم أحمد..." "- انتي خايفة؟"	62 73 48 45 54
7.	Sustitución de la “ث” por una “ت”	"احسن كتير" "بعد ما قفلته فتحت جواب تاني" "تلات اربع ايام ما خرجتش من البيت"	25 35 72
- Por las sustituciones de las letras por otras las palabras suenan diferentes de las del árabe estándar, aunque son las mismas.			

2. Rasgos morfológicos:

De los rasgos del habla diaria destacan el uso de varios vocablos que vienen de la lengua clásica, pero con determinadas distorsiones, que afectan la forma de la palabra. En las partículas interrogativas, los demostrativos o los relativos son evidentes estos cambios, los que más aparecen en *al-Bustayī*.

Tabla (2)

	Rasgos morfológicos en al-‘āmiyya	Ejemplos	pp.
1.	El uso de las partículas interrogativas coloquiales فين، كام، أيه، ازاي، مين، ليه en lugar de أين، كم، ما أو ماذا، كيف، من، لماذا.	"اجيب لك كام متر من دا؟" "فين مصر وشوارعها، وفين الليل مليون نور" "غايتة ح تكون أيه؟" "بص... تلاقي أيه" "ازاي اعرف" "ومين اللي في الدنيا دي كلها مسئول" "ليه خوتة الدماغ"	32 29 38 29 45 74 31
Nota: es conveniente señalar que dichas partículas del árabe clásico han sufrido unas distorsiones para acabar teniendo la forma actual. Así, por ejemplo, el origen de “مين؟” es			

“مَنْ”. La vocal cercana a la “a” sobre la primera letra () se transformó en una vocal cercana a la “i” debajo de la misma () y luego se añadió la “ي”, siendo “مِين”. Existen otras distorsiones correspondientes a cada partícula.

Tabla (3)

	Rasgos morfológicos en al-‘āmiyya	Ejemplos	pp.
2.	El uso de دول , ده , دي , دا con el valor de los demostrativos هَذَا , هَذِهِ , هَؤُلَاءِ .	"وافهم الراجل دا... دا راجل لسه عيل" "كل ده خلاني اهتم بالولية دي" "وفي الوقت ده بقيت أنام الليل وأنا خايف" "واقلع والبس في البدلة وانت وسط الناس دول"	19 38 44 31
Nota: estos demostrativos en al-‘āmiyya también fueron transformados de la lengua clásica. Así por ejemplo, fue suprimida la “هـ” de “هَذَا” y la “ذ” fue sustituida por “د”, siendo al final “دا” en lugar de “هَذَا”.			

Tabla (4)

	Rasgos morfológicos en al-‘āmiyya	Ejemplos	pp.
3.	Los relativos que aparecen en la obra de Ḥaqqī vienen matizados con las características del habla al-‘āmiyya o coloquial. Así, اللي en ‘āmiyya equivale التي , الذي , التي .	"انا اللي ما ليش دعوة ولا حاجة تمسني..." "اعمل في اللي تعمله"	63 54
Nota: Los puntos 1, 2 y 3 contienen supresiones de morfemas determinados o la sustitución de éstos por otros, lo que nos hace insertar en los rasgos morfológicos.			

3. Rasgos sintácticos:

Fijándonos en las formas en que se combinan las palabras, encontramos que los personajes de *al-Buṣṭayī*, siguen ciertas reglas que son propias del habla cotidiana. En algunas ocasiones, indican el analfabetismo de algunos personajes como es el caso del alcalde. Éste, a pesar de que no ha recibido ninguna clase de enseñanza, se esfuerza en escribir las denuncias en lengua estándar. Pero en vano serán sus esfuerzos, ya que comete varios errores en la construcción sintáctica de las frases.

Tabla (5)

	Rasgos sintácticos en al-‘āmiyya	Ejemplos	pp.
1.	El verbo en el presente afirmativo empieza con la letra “ب”.	"ايدي كانت بترتعش..." "يا ما جوابات بتضيع في البوسطة"	35 66
2.	Poner la letra “ح” antes del verbo para expresar el futuro.	"أظن داوقت ح تضحك لما تفتكر جواب العمدة الأول ضدي"	69

		"وانا تو ما ح تيعتيلي عنوان ح اكتب لك على كل حاجة" "ح يكون في مصر كام خليل لهم جوابات من كوم النحل" "ح تقعد على الأرض و ح تعيط" "لازم ح تفهم انه بيتهرب منها" "ح يكتب لها جوابات"	54 39 69 68 70
3.	Poner la letra “ش” al final del verbo precedido por “ما” = negación	"ما طقتهاش" "ما نمتش" "ما سبتش" "من يد ما اعدمهاش ابدأ"	29 29 35 38
4.	También aparece en la obra el uso incorrecto de reglas gramaticales como poner “لم” antes del verbo en el pasado o antes del sujeto, mientras que esta partícula se pone antes del verbo en presente para indicar la negación en el pasado.	"عباس حسين افندي عاصي على اوامر الحكومة وشيخ الخفر، ولم رضي ينزل معاه." "وبسؤالهم لم واحد منهم اشتكا خوفا من القولة وكلام الناس"	17 17
<p>- Los rasgos anteriormente señalados, a nuestro parecer, son sintácticos porque se relacionan con los tiempos o la negación, los que pertenecen a la composición sintáctica de la frase.</p> <p>- Existe otro rasgo general del habla coloquial. Es un rasgo sintáctico que aparece en toda el habla cotidiana. En al-‘āmiyya faltan los signos de declinación, que se tratan de algunas vocales que se ponen al final de cada una de las partes de la frase. La utilidad de la vocalización reside en aclarar la función sintáctica de cada parte de la frase: nominativo, acusativo, genitivo, en cuanto a los nombres, y rafʿ, naṣb, ʾiʿzām, referente a los verbos.</p>			

4. Rasgos léxico-semánticos:

Los rasgos léxico-semánticos utilizados en al-‘āmiyya son también variados. El autor a veces utiliza palabras muy habituales en el habla diaria en lugar de otras conocidas en la lengua clásica con un sentido concreto. También se añaden a estas palabras los extranjerismos que son frecuentes en al-‘āmiyya.

Tabla (6)

	Rasgos léxico-semánticos en al-‘āmiyya	Ejemplos	pp.
1.	El uso de algunos verbos que semánticamente tienen sus equivalencias en la lengua clásica o que son distorsionados de ésta.	فضلوا -----< ظلوا لسة -----< ما زال بص -----< انظر على فشوش -----< بدون فائدة	31 19 29 70

Tabla (7)

	Rasgos léxico-semánticos en al- ‘āmiyya	Ejemplos	pp.
2.	Uso de algunas conjunciones como <u>علشان</u> que significa من أجل لأن، كي، حتى، مثل، ك que sustituye	"لو مانت مقتولة يكون موتها <u>علشانها</u> " "علشان اتأكد كلمت البدل" "عمر الفلاحين ما بصوا لي باحترام وانا في البدلة الصفرا دي زي ما بيبصوا باحترام لمعاون دودة حقير، ولا كاتب صحة اصله مزين، <u>علشان</u> لابسين بدل." "أقولك الحق قلب وجعني <u>علشان</u> البنت دي، لو كنت في مصر ما كنتش اترعب <u>علشانها</u> ." "لو كنت في مصر ما كنتش اترعب <u>علشانها</u> " "... دا كله <u>علشان</u> لما قمت من العيا واستلمت الشغل تاني لقيت جواب منها على عنوان الفجالة."	73 70 31 62 63 69
3.	La partícula “مش” que antecede el adjetivo, el sustantivo, el verbo o el adverbio significa la negación.	" <u>مش</u> دي طبيعتي" " <u>مش</u> معقول" "أنا <u>مش</u> وحدي في البلد" " <u>مش</u> ح اخونك" " <u>مش</u> عاوزة تسافر" " <u>مشيت</u> <u>مش</u> حاسس بنفسي"	35 38 39 53 64 68

Tabla (8)

	Aspectos del sustantivo en al- ‘āmiyya	Ejemplos	pp.
4.	El uso de varios sustantivos de origen extranjero como del inglés, el francés, el turco, el italiano, etc.	"ما عليهاش <u>كنترول</u> " "ويلعب آخر للتسلي، فيصبح مقامرا يسهر للصبح، ويوقف حياته على تشمم اخبار <u>البريتيات</u> " "لا أم أحمد ولا أم دياولو" "كل منزل البندر أجيب ازاة أو ازازتين <u>كونياك</u> " "لك جواب <u>مسوكر</u> " "هما ح يكونوا أهم من جواباتها اللي ضاعت، <u>طظ</u> " "الباقى اللي في <u>الشنطة</u> " "البياح <u>كومسيونجي</u> صاحبي" "فاكر اني رحت <u>أودة</u> تانية"	68 36 39 31 39 73 73 32 32

Asimismo, existen otros recursos contados de entre el lenguaje popular que ambos autores utilizan, como los refranes y la comparación. No nos detenemos ante el primer recurso porque, aunque es abundante en las obras de ambos autores, *Nazarín* y *al-Bustayī* no tienen muchos ejemplos, por lo que no podemos tratarlo como un fenómeno en estas dos obras. Así, en la obra del autor canario, el alcalde habla con don Nazarín y le dice:

“Amiguito, esto de echarse a predicar, sobre todo cuando no se da trigo, tiene sus quiebras”⁴⁹²

Esta frase “no se da trigo”, según Juan Varias, viene del refrán “Una cosa es predicar y otra dar trigo”, que se dice cuando se es incapaz de poner en práctica lo que se sostiene de palabra. Resultó difícil encontrar más ejemplos para este rasgo en la obra de Galdós. Por otra parte, en la obra del autor egipcio, el narrador comenta el comportamiento de ‘Abbās y su confusión diciendo:

"وقف أمام خطئه زاهلاً تركبه الأوهام. لو حاول أن يمسحه لخرق الورق، وكأنه جاء يكحلها فأعماها."
“Se quedó pasmado ante su equivocación, le venían las ilusiones de todas partes. Si tratara borrarlo, agujerearía el papel, como quien intenta arreglar algo y, en cambio, lo estropea.”⁴⁹³

Lo subrayado es un refrán árabe que se dice siempre cuando alguien deteriora las cosas en lugar de arreglarlas. Aunque las obras de Ḥaqqī están de llenas de todo tipo de recursos que caracterizan el habla cotidiana —incluyendo los refranes—, en *al-Buṣṭayī* hemos encontrados solamente este ejemplo.

En cuanto a la comparación, la crítica la considera como uno de los medios populares y es muy utilizado por ambos autores con abundancia. Según Werner Beinhauer, “la comparación es uno de los medios expresivos más bellos y populares. Para realizar lingüísticamente las características atribuidas a un ser es compararlo con un objeto o con una persona que la fantasía del hablante considera como exponente de la aludida cualidad, procedimiento ampliamente usado por todos los escritores verdaderamente populares, incluso, el propio Cervantes.”⁴⁹⁴

La comparación es “una figura retórica mediante la cual se constata cierta analogía o semejanza entre seres o cosas. La comparación implica dos términos referidos a la misma realidad para así poder [...] revelar ciertas correspondencias.”⁴⁹⁵ El motivo de abordar este elemento es su inmersión en el habla diaria. Eugenio Cascón Martín subraya, en este sentido, que: “el recurso de la comparación es constante en el habla diaria, dado que por un lado sirve como elemento hiperbolizante y por otro proporciona

⁴⁹² Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 246.

⁴⁹³ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā' wa-ḥīn*, cit., p. 66.

⁴⁹⁴ Werner Beinhauer, *El español coloquial*, cit., p. 248

⁴⁹⁵ María Victoria Reyzábal, *Diccionario de términos literarios*, vol. I, (A-N), cit.

al hablante un punto de referencia para hacer más visible o tangible aquello a lo que está refiriendo.”⁴⁹⁶

Tanto Galdós como Ḥaqqī se valieron de esta figura retórica utilizada, incluso por la gente simple para hacer una idea más clara o patente. Cada uno de ellos acude a comparaciones o símiles que concuerdan con el ambiente en que vive para que sean más comprensibles las ideas que quieren comunicar. De forma general, la crítica ha dedicado algunos estudios para investigar este fenómeno en algunas obras galdosianas como el artículo titulado “la comparación en Galdós” de Yolanda Arencibia, donde resalta el uso de la comparación en siete novelas galdosianas. No nos consta que nadie haya intentado estudiar este fenómeno en la obra de Ḥaqqī, aunque es muy frecuente.

Cuando Yolanda Arencibia habla del uso de la comparación en la obra de Galdós asegura que “el medio de relación de la comparación galdosiana es siempre el físico. En casi todas las ocasiones son realidades físicas los dos (o más) términos comparados, pero cuando uno de ellos pertenece al mundo de la intelección o la idea, el autor lo ata a la realidad con el otro término.”⁴⁹⁷ Pensamos que ésta es la lógica general de la comparación porque se utiliza siempre para acercar un significado que el lector encuentra dificultades en percibirlo. Por lo tanto, cuando el primer término pertenece a la intelección o a la idea, el autor tiene que acudir a algo material o palpable para que se aclare el significado.

En *Nazarín* y *al-Buṣṭayī*, este procedimiento fue utilizado en varias situaciones. En la mayoría de los casos fue el narrador quien lo emplea, mientras que los personajes lo utilizan en muy pocas ocasiones. Nos parece oportuno presentar al principio una cualidad que ambos narradores trataron de presentar a través de la comparación: la oscuridad. Galdós describe la oscuridad de la calle en que vivía el héroe diciendo:

“La calle estaba oscura como boca de lobo.”⁴⁹⁸

De otra parte, vemos que Ḥaqqī ha condensado la descripción de la oscuridad de las noches en *al-Ṣaʿīd*, resaltando esta cualidad a través de este recurso para reflejar la presión que ejerció ésta sobre la voluntad del héroe.

⁴⁹⁶ Eugenio Cascón Martín, *Español coloquial: rasgos, formas y fraseología de la lengua diaria*, cit., p. 34.

⁴⁹⁷ Yolanda Arencibia, “La comparación en Galdós”, en *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos (1990)*, I, ediciones de Exmo. Cabildo insular de Gran Canaria, Madrid, 1993, p. 47.

⁴⁹⁸ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 139.

"ليل في ظلمة العمى"، "أحاط بالأرض كالقيد"، "غطى الحقول كالقفن"، "لف القرى كالضمد"، "هو الآن في كل زورة لكوم النحل يتسلل كاللص إلى قلب عباس"

"La oscuridad de la noche es como la plena ceguera", "Rodeó la tierra como una atadura", "Cubrió los campos como una mortaja", "Rodeó las aldeas como una venda", "En cada visita a esta aldea, la noche se penetra a escondidas, como un ladrón, en el corazón de 'Abbās..."⁴⁹⁹

Son todas comparaciones que aluden a la desolación de la oscuridad y aclaran su influencia en la psicología del protagonista. Así también existen otras comparaciones cuyo significado es expresivo en otras situaciones. La mayoría de las comparaciones en ambas obras brotan de realidades físicas o visibles como vemos los siguientes ejemplos de *Nazarín*:

"repórter, de estos que corren tras de la información, como el galgo a los alcances de la liebre"

"carnoso y con un morrillo como el de un toro"

"las cuatro tarascas [...] acudieron como leonas o panteras a la ventana."

"pegaba las narices al quicio como los perros ratoneros cuando rastrean el ratón."

"hemos comido y dormido como príncipes"

"Se movía como una máquina"

"la de Móstoles se rindió gozosa, como soldado herido que no se cura más que del honor"

"El pobre no tiene casa fija en ninguna parte y, como el caracol, siempre la lleva consigo."

"Yo te quiero a ti, os quiero a las dos, como pastor a las ovejas"

"se quedó dormidita, como un niño en el seno de su madre"

"gritó Ándara, inflamada en súbita cólera, y saltando hacia él como un tigre"

"... el penitente se incorporaba, alzándose, primero sobre las rodillas, bajando la barba hasta el suelo, con el pecho en tierra, como un gato que acecha."

"Blancas como la leche eran sus manos, blancos sus pies, que andaban sobre las piedras como sobre nubes..."⁵⁰⁰

También encontramos en *al-Bustayī* que la mayor parte de las comparaciones se inspiran de las realidades físicas como:

"الغفير الواقف أمامه كاللوح"

"El guardia que está delante de él como una estatua"

"عنما صافحه بين ثنايا العوارض الحديدية خيل إليه أنه يمسك بيد سجين."

"Cuando le dio la mano entre las rejas de la ventana, le pareció que sujetaba la mano de un prisionero."

"رأوه يفتح الحقيبة ويتناول منها بعض الخطابات ويمزقها أرباعاً ثم يرميها بذراع مفرودة فتنتطير في الهواء كالريش."

⁴⁹⁹ Yahyà Haqqī, *al-Bustayī*, en el volumen de *Dimā' wa-ṭīn*, cit., p. 44.

⁵⁰⁰ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., pp. 91, 98, 103, 137, 203, 209, 214, 232, 233, 236, 259 y 279 respectivamente.

“...le vieron abriendo el maletín, sacando algunas cartas y rompiéndolas en cuartos. Los tiraba con brazos extendidos y éstas vuelan en el aire como plumas.”

"واستلمت جميلة جوابها الأول كاللقية."

“Yamīla recibió su primera carta como si fuera un hallazgo.”

"أما عباس فزهرة لا تنتزع من أرضها إلا بتلف جذورها."

“‘Abbās es como una flor que no se quita de su tierra sino cuando sus raíces se estropean.”

"واسمي في أفواه الناس يعضغونه كأنه العلك اللذيذ."

“Mi nombre en las bocas de la gente parece a un chicle delicioso.”

"النسوة حول المنزل كرش الملح."

“Las mujeres rodeaban la casa como sal esparcida.”

"هذا الجمع الأسود كسرب من غريبان الشؤم"

“Esta multitud negra de mujeres es como una bandada de cuervos de mal agüero.”⁵⁰¹

En otras ocasiones muy escasas, el primer término se trata de una intelección, por lo que el autor extrae el segundo término de la realidad para acercar el significado. Así, en *Nazarín* aparecen comparaciones como:

“Este cuitado que ustedes han visto tiene el corazón de paloma, la conciencia limpia y blanca como la nieve, la boca de ángel, se cayó al suelo como un saco.”

“su conciencia pura como el diamante”

“la cabeza de este hombre es como una gran jaula llena de jilgueros, mirlos, calandrias, cotorras y papagayos, cantando todos a la vez”⁵⁰²

En *al-Bustayī*, existen comparaciones parecidas cuyo primer término expresa una idea como:

"كلما أذاقته شبعاً خلقت بدله جوعاً جديداً لأنواع مختلفة من اللذات. كالسلسلة المستديرة تأخذ الحلقة بعنق الأخرى."

“Cada vez que le hace satisfacer sus deseos, le inventa otros tipos de delicias como una cadena circular cuyos eslabones cada uno se engancha en el otro.”

"ولكنه فوق ذلك- ذو قلب حساس، اهتز كالعصا التي تكتشف المناجم المخبأة."

“Además, tiene un corazón sensible, que se estremeció como una barra utilizada en descubrir las minas ocultas.”

"الفرصة تملكها اليد ثم تنساب من خلال الأصابع كالماء."

“La mano posee la oportunidad y, luego, corre de entre los dedos como el agua.”⁵⁰³

⁵⁰¹ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Bustayī*, en el volumen de *Dimā' wa-ṭīn*, cit., pp. 16, 20, 23, 30-31, 56, 60-61, 61 y 68 respectivamente.

⁵⁰² Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., pp. 117, 143 y 197.

⁵⁰³ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Bustayī*, en el volumen de *Dimā' wa-ṭīn*, cit., pp. 29, 40 y 60.

En resumen, el lenguaje de ambos autores es el fruto de una minuciosa observación y almacenamiento del habla de la gente de sus respectivos países. A este respecto, Manuel Lassaletta se refiere al lenguaje galdosiano y su empeño de reflejar la lengua cotidianamente hablada por la gente: “...el lenguaje galdosiano es el producto de una paciente y amorosa atención al habla espontánea del pueblo español.”⁵⁰⁴ La atención de Ḥaqqī del mismo modo al habla de la gente de su pueblo le ha hecho reflejar el lenguaje cotidiano. Ambos autores pudieron presentar en sus respectivas obras la variedad lingüística que garantiza la sinceridad en la pintura de la sociedad. Por lo tanto, aparece el lenguaje estándar empleado por el narrador —que en algunas veces se mezcla con el habla coloquial—, los coloquialismos o vulgarismos que aparecen con abundancia en el diálogo de los personajes con el objetivo de reflejar el ambiente local y enfatizar la verosimilitud de éstos. Se utilizan, asimismo, otros procedimientos que pertenecen al habla diaria como la comparación, que ambos autores emplearon para acercar al entendimiento una idea o hacerla más clara.

4. ESCENARIOS Y ESPACIOS NOVELESCOS:

La adhesión de Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī al lugar les hace muy comprometidos con destacar el espacio y prestar cierto interés por los escenarios en que desarrollan los acontecimientos de su obra literaria. De su trayectoria literaria se nos hace muy patente la idea de que ambos eran poderosos pintores de ambientes. Dedicar mucha atención e interés a la documentación sobre escenarios, espacios, gentes y costumbres. A lo largo de sus respectivas obras se puede observar con evidencia que ambos logran captar los detalles más significativos de las calles, plazas, oficinas, etc. para dejar al lector con el sentimiento de ver con sus propios ojos el verdadero escenario descrito en su obra literaria.

Este interés por la descripción de estos espacios y escenarios es un rasgo general que aparece muy patentemente en el conjunto de sus respectivas obras. Las descripciones de los barrios y distritos, plazas y plazuelas, calles y callejones, etc. eran una de sus preocupaciones porque formaban parte importante de la novela y demuestran, al mismo tiempo, la capacidad de reflejar bien la realidad observada con tanta precaución. Si la novela se apoya en algunos aspectos como “la historia”, “la gente”, “el argumento”, “fantasía”, “forma y ritmo”, como mencionó Forster, debe contener, asimismo, unos escenarios y espacios novelescos. Pues, como afirma Sergio Beser, uno

⁵⁰⁴ Manuel C. Lassaletta, *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*, cit., p. 15.

de los principios definidores del modelo narrativo “reside en la exigencia de situar a los personajes en un marco físico, estableciéndose entre el individuo y el medio una relación de necesidad.”⁵⁰⁵ Como vamos a ver, esta relación de necesidad entre el individuo y el medio caracterizó las obras objeto de trabajo e, incluso, influyó en la psique y el comportamiento de los personajes.

Está claro que existe una divergencia clave entre la forma de cada uno de presentar la realidad y, además, la densidad de las descripciones. Pero esto tiene su justificación. Pues, como Galdós utilizaba la novela como medio de expresión para reflejar la realidad española y Ḥaqqī hacía uso de la novela corta para el mismo objetivo, es normal apreciar una prolijidad descriptiva en la primera frente a una concisión descriptiva en la segunda. Pero, sí, ambos coinciden en la insistencia de reflejar el fruto de su rigurosa observación: la realidad. El primero lo expresó en muchas palabras, e incluso en muchas páginas; y el segundo, en pocas palabras muy concentradas que nos hacen sentir el aliento de la atmósfera espacio-temporal, como lo vamos a ver en la descripción de los espacios de las obras que tenemos como prototipo.

Pérez Galdós vivió en el espacio físico, que aparece en el conjunto de sus obras, desde 1862 hasta su muerte en 1920. Si la ceguera del escritor canario en los últimos años le aisló del entorno visible en que vivía, él siguió dictando sus libros a su fiel secretario, Pablo Norgués, recuperando recuerdos y memorias en las que contactaba con el espacio madrileño durante unos cuarenta y ocho años —desde 1862 hasta 1910—. Por ello, queremos dejar constancia de que Galdós recrea en sus novelas espacios y entornos físicos que él mismo ha vivido. Yaḥyà Ḥaqqī, por otra parte, nació y creció en El Cairo, en espacios físicos que él nunca ha dejado de recordar. Su estancia también en al-Ṣa‘īd y el contacto directo con la gente allí han dejado sus huellas imborrables en la memoria del autor. Por eso, los espacios —tanto de la capital como los de otras regiones— aparecen recreados en su obra literaria.

Para empezar a hablar del espacio de las obras objeto de trabajo, es conveniente subrayar desde el principio que *Nazarín* y *al-Buṣṭayī* coinciden en el marco general y se diferencian en los detalles. Nos referimos con el marco general al desarrollo de la acción novelesca de ambas obras tanto en la capital como en un campo rural, pero también con algunos matices diferenciales.

⁵⁰⁵ Sergio Beser, “Espacio y objetos en la Regenta”, en: Frank Durand (Ed.), *La Regenta de Leopoldo Alas*, cit., p. 47.

La acción de *Nazarín* empieza en Madrid, y precisamente en la calle de las Amazonas. El protagonista vive en la casa de huéspedes de la Tía Chanfaina. Hacia allí van el narrador y su amigo periodista y nos reflejan en cada paso que emprenden en esta parte los aspectos espaciales que les enfrentan. La acción de *al-Buṣṭayī*, en cambio, no comienza en El Cairo. Pero el narrador, hablando del origen y la ascendencia del cartero, se refiere a la familia de éste, sus amigos y el espacio en que se movían antes de venir al espacio de al-Ṣaʿīd para comparar y justificar los líos en que se vio metido el héroe.

Esta partida dualista-espacial en la presentación del escenario (urbano y rural) tiene su función simbólica y profunda en la psicología de los personajes. Pues el traslado del protagonista de la capital —en ambas obras— a pueblos rurales influyó mucho positiva o negativamente, no sólo en su psicología, sino también en sus comportamientos. Así, el viaje de Nazarín hacia la naturaleza del campo produjo en él la paz y la tranquilidad que siempre buscaba y deseaba, mientras que produjo en el cartero la depresión y el aislamiento —causas directas de cometer el crimen—. Por todo esto, decimos que las descripciones espaciales que aparecieron a lo largo de sus respectivas obras no son en vano. Tienen su valor y eficacia en la obra literaria: situar el personaje dentro de un ambiente conveniente o inconveniente para ver como interacciona con él y observar la influencia de este espacio —con sus características presentadas en la obra— en él.

El espacio madrileño que el autor ofrece en *Nazarín* es detallado y, además, documentado. Como hemos adelantado, *Nazarín* —en su primera y segunda parte— es la novela del centro de Madrid (barrio de La Latina). Los personajes de esta obra se mueven en unos lugares muy conocidos en la capital como la calle de las Amazonas, Arganzuela, calle del Peñón, calle del Oso, calle de los Abades, calle de Santa Ana, calle del Carnero, calle de Mira del Río, el cerrillo del Rastro, calle de los Estudios, calle de las Maldonadas, calle Calatrava, calle de Quiñones, la Plaza de la Cebada, etc. Todos estos son espacios físicos y verificables. Cuando Ándara prende fuego en la vivienda de don Nazario y huye, el narrador nos pone de relieve el espacio en que se movió en la urbe madrileña, y concretamente en el barrio de la Latina.

“Por el cerrillo del Rastro a la calle del Carnero; después, a la de Mira el Río, y paróse allí mirando al sitio, dónde, a su parecer, entre los tejados, caía el mesón de la Chanfaina. [...] Por fin, ¡bendito Dios!, vio salir por encima de los tejados una

columna de humo negro, más negro que el alma de Judas, y a los cielos subía retorciéndose con tremendos espirales, [...]

Alejóse más, y desde lo bajo de la Arganzuela vio llamas. Todo el grupo de tejados aparecía como una cresta de claridad rojiza que la tarasca contempló con salvaje orgullo.”⁵⁰⁶

En el flash-back que el narrador hace en *al-Buṣṭayī* no abunda la mención de las calles cairotas de la misma forma como hizo Galdós en lo que se refiere a las calles madrileñas en *Nazarín*. En ““Abbās.. su origen y ascendencia”, el autor retrocede hacia el pasado y menciona que el tatarabuelo del cartero vino de Trípoli, se instaló en el barrio de al-Faḥḥāmīn, teniendo una pequeña tienda donde vendía principalmente té y babuchas. Cuando llega a hablar del héroe afirma que todo los días por la tarde sale a pasear en las calles de El Cairo. Se encuentra con sus amigos y se van a jugar el chaquete en los cafés del Ministerio de Hacienda, jugar el ajedrez en los cafés de Abī al-Rīš, cenar al-ṭa‘miyya en los cafés de al-Ḥusayn o cantonearse en la calle de ‘Imād al-Dīn.”⁵⁰⁷

En la descripción de las calles madrileñas, Galdós trata de buscar el origen de los lugares y ofrece una explicación detallada de la denominación de los mismos. Así, por ejemplo, sobre la primera parte del escenario dice el autor: “aquí tenéis el glorioso abolengo de la calle, ilustrada en nuestros días por el establecimiento hospitalario y benéfico de la Tía Chanfaina.”⁵⁰⁸ El abolengo o el origen que explica el autor tienen su base histórica. Galdós revela las preguntas que pueden ser planteadas por parte de los madrileños ante dicha denominación y ofrece, al mismo tiempo, la explicación histórica:

“Los que no están hechos a la eterna guasa de Madrid, la ciudad (o villa) del sarcasmo y las mentiras maleantes, no pararán mientes en la tremenda fatuidad que supone rótulo tan sonoro en calle tan inmunda, ni se detendrán a investigar qué Amazonas fueron esas que las bautizaron, ni de dónde vinieron, ni qué demonios se les había perdido en los Madroñales del Oso. He aquí un vacío que mi erudición se apresura a llenar, manifestando con orgullo de sagaz cronista que en aquellos lugares hubo en tiempos de Mari-Castaña un corral de la Villa, y que de él salieron a caballo, aderazadas a estilo de las heroínas mitológicas, unas comparsas de mujeronas que concurrieron a los festejos con que celebró Madrid la entrada de la reina doña Isabel de Valois. Y dice el ingenuo avisador coetáneo, a quien debo estas profundas sabidurías: «Aquellas hembras, buscadas ad hoc, hicieron prodigios de valor en las plazas y calles de la Villa, por lo arriesgado de sus juegos,

⁵⁰⁶ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 140.

⁵⁰⁷ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā’ wa-ṭīn*, cit., pp. 27-28.

⁵⁰⁸ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 92.

equilibrios y volteretas, figurando los guerreros cogerlas del cabello y arrancarlas del arzón para precipitarlas en el suelo.»⁵⁰⁹

Además de la presentación del espacio, el autor insiste en dar su punto de vista, documentado su opinión, lo que demuestra su adhesión a la novela realista: “Tengo yo para mí que las amazonas de que habla el cronista de Felipe II, muy señor mío, eran unas desvergonzadas chulapas del siglo XVI; mas no sé con qué vocablo las designaba entonces el vulgo. Lo que sí puedo asegurar es que descende de ellas, por línea de bastardía, o sea por sucesión directa de hembras marimachos sin padre conocido, la terrible Estefanía la del Peñón, Chanfaina, o como demonios se llame.”⁵¹⁰

La intervención del autor, como aspecto de la novela realista, no para aquí, sino que el autor revela su personalidad y aparece abiertamente entre las líneas de la obra diciendo:

“Porque digo con toda verdad que se me despegas de la pluma, cuando quiero aplicárselo, el apacible nombre de mujer, y que me bastará dar conocimiento a mis lectores de su facha, andares, vozarrón, lenguaje y modos para que reconozcan en ella la más formidable tarasca que vieron los antiguos Madriles y esperan ser los venideros. [...] pues entre las varias industrias de alojamiento que la tía Chanfaina ejercía en aquel rincón, y las del centro de Madrid, que todos hemos conocido en la edad estudiantil, y aun después de ella, no hay otra semejanza que la del nombre.”⁵¹¹

El autor egipcio también hizo algo semejante en la presentación del espacio. O sea, Ḥaqqī trató de ofrecer el escenario de las acciones, buscando el origen de la denominación del lugar y el porqué de la misma. La única diferencia aquí es que Galdós lo hizo cuando empezó a presentar el espacio madrileño, mientras que Ḥaqqī lo hizo a la hora de presentar el espacio de la acción en al-Ša‘īd. Ḥaqqī empieza la tercera parte diciendo:

“Kūm al-Nahl es uno de los pueblos de la localidad de... en Asiut. Nadie allí puede contestar si las abejas son quienes crearon el pueblo o éste es quien creó la denominación para sí mismo. Todo lo que el investigador puede encontrar en los *Planos* de ‘Alī Mubārak sobre esta aldea son una línea y media: «famosa por la calidad de su miel. Entre la aldea y la localidad de... son quince kilómetros.» No la elogió con la mención de ninguna familia famosa. Todas las manifestaciones indican que es una aldea antigua. Quizá el descuido de la aldea se debe a que todavía no han descubierto sus monumentos. [...] se distingue de las demás aldeas de la localidad por el hecho de que su nombre no viene precedido por «Banī», ni se

⁵⁰⁹ Ibidem., pp. 91-92.

⁵¹⁰ Ibidem., pp. 92-93.

⁵¹¹ Ibidem., p. 94.

refiere a una familia. Está situada en el camino ancho y más largo. La distancia que la aleja de la montaña señala una aversión aparente a la vida de los beduinos. La altitud que la separa de las demás tierras de la localidad muestra su altivez ante la agricultura. Lo más probable es que permaneció viviendo en comercios que duran algún tiempo y vuelven a desaparecer. Y cuando empezó a criar abejas —y no se sabe cuándo— no pudo librarse de sus garras. Este animal la incluyó dentro de su reino y la hizo entrar en su colmena, no para cubrirla con su vómito marmóreo, sino con su fama y nombre. [...] no se quedó de esta historia más que el nombre y algunas colmenas de barro sobre pocos tejados.”⁵¹²

Como vemos, Ḥaqqī ha seguido casi la misma forma en la presentación del espacio en que transcurrirán las acciones —o alguna parte de ellas— de la obra. La descripción detallada de los lugares, como lo hemos repetido varias veces, revela la minuciosa observación y el interés de ambos autores por escribir obras realistas, cuyas acciones reflejan la imagen de la vida real en que viven los propios autores y, por consiguiente, los lectores. A este respecto, Federico Carlos Sainz de Robles elogia la pintura realista realizada por Galdós del Madrid del siglo XIX y principios del siglo XX:

“Ni Pereda, pintando la Montaña; ni Palacio Valdés, pintando Asturias; ni la Pardo Bazán, pintando Galicia; ni Fernán Caballero, Valera y Reyes, pintando Andalucía; ni Narciso Oller, o Víctor Catalá, pintando Cataluña, han conseguido los cuadros más hermosos y fieles que Galdós pintando Madrid. Y se me dirá: “Pero... ¿Madrid es un paisaje?” Y yo responderé: ¡Naturalmente! Madrid es un paisaje urbano”... El busilis está en pintar este derrumbadero, esa plaza, aquel barrio, artísticamente”⁵¹³

Del mismo modo, “Yaḥyà Ḥaqqī trató de imponer para sí mismo las reglas y medidas que vio necesarias en la narración y la descripción,”⁵¹⁴ poniendo al descubierto la influencia del lugar en la determinación de las características de los personajes. Ḥaqqī con singular habilidad pudo destacar el espacio general, en que se mueven los personajes, y todo lo que se relaciona con él.⁵¹⁵

Después de mostrar su capacidad pintoresca y buscar científicamente el origen de la denominación de los lugares, Galdós y Ḥaqqī empiezan a exponer pormenorizadamente los espacios y escenarios en que transcurren las acciones. Es conveniente subrayar que la pintura de los escenarios locales adquiere varias funciones en la obra literaria, es decir, no se trata de la mera descripción geográfica. Los escenarios reales sirven para caracterizar a los personajes, aclarar su situación social y,

⁵¹² Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā' wa-ṭīn*, cit., pp. 46-47.

⁵¹³ Federico Carlos Sainz de Robles, *Pérez Galdós: vida, obra y época*, cit., p. 175.

⁵¹⁴ Sayyid Ḥāmid Al-Nassāy “Yaḥyà Ḥaqqī, ‘iṭr al-aḥbāb”, en: Fu’ād Qandīl (Ed.), *Yaḥyà Ḥaqqī al-ḡawhar al-iṣ’ā’ al-zīl*, cit., p. 14.

⁵¹⁵ Ḳihān Kira, *Irtibāṭ al-makān bil-‘anāṣir al-ṭabī‘iyya fi-ba’d qīṣaṣ Yaḥyà Ḥaqqī*, en *Mulajjaṣāt abḥāt nadwat wḡūh Yaḥyà Ḥaqqī*, cit., p. 25.

en muchas veces, psicológica. En una novela pueden aparecer dos personajes y describen el mismo paisaje con palabras contradictorias. Aunque es una pura subjetividad, sugiere la influencia del lugar en la psique y la interacción entre el personaje y el ambiente. Pensamos, además, que la subjetividad y el mundo espiritual del personaje es una parte de la realidad porque simplemente existen. En las obras objeto de trabajo la conexión o la desconexión de los héroes con el ambiente tenía sus consecuencias. Por ello, los autores se interesaron por describir estos escenarios para reflejar una de las facetas del personaje o de un grupo social.

Si nos concentramos en las descripciones que hizo Galdós del escenario de la primera y la segunda parte, deducimos de ellas, como hemos referido en el primer punto del análisis, la situación social de la época. También el ambiente se verá reflejado en los personajes, y sobre todo en el personaje principal. No vamos a mencionar todo el párrafo otra vez para evitar la reiteración. Pero nos gustaría resaltar los aspectos que tiene este escenario con las palabras del autor. Así, éste nos presenta una calle “cuya mezquindad y pobreza contrastan del modo más irónico con su altísimo y coruscante nombre.”⁵¹⁶ En esta calle está el edificio donde vive el héroe. Es un edificio cuyo “revoco desconchado” deja ver “el hueso de la pared desnudo con una faja de suciedad.” También hay “un puesto de bebidas” donde puedes ver “botellas y garrafas, caja de polvoriento vidrio llena de azucarillos y asediada de moscas.” Todo está sobre “una mesa cojitranca y sucia.” El patio estaba “mal empedrado y peor barrido” y “con hoyos profundo, a trechos hierba raquílica, charcos, barrizales o cascotes de pucheros y botijos.” Las ventanas “querían bajar”, las puertas “estiraban para subir”, las barandillas se convirtieron en tabiques, las paredes rezuman humedad, “planchas de zinc claveteadas sobre podridas maderas para cerrar un hueco,”⁵¹⁷ etc. En el párrafo que hemos citado en el primer punto de la “descripción de la realidad y crítica social en *Nazarín* y *al-Buṣṭayīl*”, el autor nos proporciona otros aspectos del edificio, pero a nosotros nos basta lo que hemos mencionado aquí para hablar de la relación del espacio con los personajes. Antes de hacerlo, conviene referirse a la descripción que hizo Ḥaqqī con respecto al ambiente de al-Ṣa‘īd. En la introducción del volumen de *Dimā’ wa-ṭīn* (Sangre y barro), Ḥaqqī pone al descubierto la identidad de los lugares en que transcurrirán las acciones de este volumen. Es una introducción general para todas las novelas cortas que incluye el volumen de la cual conocemos el ambiente de al-Ṣa‘īd y su gente.

⁵¹⁶ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 91.

⁵¹⁷ *Ibidem.*, p. 94.

“Cada vez que paramos en los puentes y miramos hacia el sur, sentimos que espíritus y fuerzas ocultas nos llegan con el agua del Nilo. Encontramos su interpretación cuando pasábamos por un edificio que está bajo construcción y nos llegaban a nuestros oídos las estrofas tristes y profundas. Salen de entre los montones de piedras donde se acuestan los obreros —la mayoría de ellos son *ša’īdīs*—, calentándose con el fuego, si están en invierno o toman el aire si están en verano. Repetían canciones suyos con las que recordaban su hogar, parientes y queridos. Pasan la noche en vela, a pesar del cansancio del día, como si el recuerdo no les dejara dormir.

Estos son los *ša’īdīs*: personas que vinieron de pueblos lejanos, cuyo calor es fuerte y agricultura es poca. El agua del Nilo inunda sus tierras cada año, por lo que no encuentran trabajo y les gustan las reuniones y las charlas en los puentes del Nilo. Luego, les lleva a la fuerza la emigración a El Cairo, Alejandría y otras ciudades egipcias. El padre deja a sus hijos y su esposa; el amante, a su querida; para ganarse la vida. Es una vida rodeada por la infelicidad, abandono y separación que arden sus sentimientos y refinan sus pasiones. Por ello, los *ša’īdīs* tienen un espíritu especial, de profundidad, belleza y arte original. [...]

Sus canciones hablan de su entusiasmo por la venganza de sangre, la defensa del honor, añoranza y nostalgia a su gente, hogar y queridos, así como llorar los días de la vida que pasan en traslado y separación.”⁵¹⁸

De estas descripciones generales que los autores han ofrecido al principio de las obras literarias nos enteramos del ambiente general que envuelve a los personajes con sus características. En estas atmósferas no puede vivir más que una clase determinada, una clase que aguanta vivir en un espacio como éste, la clase pobre. Los escenarios reales, calles, viviendas, barrios o regiones tienen mucha relación con la trama y los personajes de la obra. Es interesante también referirnos a la descripción de las viviendas de ambos protagonistas —vinieron en el primer punto del contenido y fueron muy semejantes—, que tuvieron cierta influencia en el estado psicológico y, además, reflejó su situación social. Pues en ambas viviendas había cosas insignificante y de muy poco valor.

Se puede decir, en resumen, que Galdós y Ḥaqqī clasifican a sus personajes social y psicológicamente al situarlos en determinado lugar con ciertas características, ya que el espacio forma parte de la caracterización de los personajes.

Como hemos señalado, el contraste entre la vida en la ciudad y la vida en el pueblo también existe en ambas obras. Pero es diferente la postura del protagonista, ya que Nazarín prefería la vida en el campo donde encuentra a sí mismo más cerca de sus aspiraciones. Es, en este caso, su cercanía de la naturaleza donde puede encontrar y ver a Dios. Por ello, Nazarín —después de dejar la vivienda debido al incendio que provocó

⁵¹⁸ Yahyà Ḥaqqī, “Muqaddimat” (introducción a) *Dimā’ wa-ṭīn*, cit., pp. 6-7.

Ándara y después de sufrir varios baches que le afectaron en su vida personal y profesional— cuando estaba en la casa de sus amigos de la calle Calatrava:

“No salía ya de su oscura madriguera sino al amanecer, y se encaminaba por la Puerta de Toledo, ávido de ver y gozar los campos de Dios, de contemplar el cielo, de oír el canto matutino de las graciosas avecillas, de respirar el fresco ambiente y recrear sus ojos en el verdor risueño de árboles y praderas, que por abril y mayo, aun en Madrid, encantan y embelesan la vista. Se alejaba, se alejaba buscando más campo, más horizonte y echándose en brazos de la Naturaleza, desde cuyo regazo podía ver a Dios, a sus anchas.”⁵¹⁹

Cuando viene el día de su partida de Madrid hacia el campo, Nazarín se despide de sus bienhechores y sale en dirección de la Puerta de Toledo. “Al traspasarla creyó que salía de una sombría cárcel para entrar en el reino dichoso y libre, del cual su espíritu anhelaba ser ciudadano.”⁵²⁰

Madrid representa el centro de corrupción, según la opinión del protagonista que aspira estar en un ambiente rodeado por los elementos de la pura naturaleza, lejos de la humanidad y sus injusticias. Por todo esto, decide salir de Madrid hacia el campo. Ahora los dos protagonistas —Nazarín y ‘Ābbas— están situados en el mismo escenario, el espacio rural. El primero, ejerciendo su labor caritativa, ayudando a los necesitados; y el segundo, viviendo en total soledad, espionando la gente del pueblo y enfrentando su vida como se la tejió el destino.

Si ésta fue la actitud de Nazarín frente la dicotomía ciudad-campo, ‘Abbās tiene otra postura totalmente diferente. El protagonista de Ḥaqqī se encarga de presentar su primera impresión del pueblo, una descripción de la cual el lector aprecia la opresión del personaje en este ambiente y saca algunos rasgos de la vida allí. El cartero, contando al comisario, Ḥusnī Efendi, sus sufrimientos en el pueblo de Kūm al-Naḥl, afirma:

“Desde que puse mis pies en el pueblo no lo aguanto. Me siento encarcelado. ¿Dónde está Egipto y sus calles, su gente, la noche llena de luz, mujeres yendo y viniendo, movimiento...? Pero, aquí... aquí tienes la ventana.. mira.. ¿Qué existe? Un montón de lodo acumulado, gente sucia y piojosa. En cuanto se llama a la oración del ocaso, cada uno se queda en su casa... y ¿la oscuridad? ¡Vaya por Dios! ¡Qué oscuridad! Toda la noche asnos rebuznando y perros ladrando... Anteayer la búfala de los vecinos murió... antes de lograr a degollarla con el cuchillo, por lo que quedaron gritando y golpeándose la cara con la mano... Era un verdadero funeral. No pude dormir hasta la madrugada.”⁵²¹

⁵¹⁹ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., p. 148.

⁵²⁰ *Ibidem.*, p. 152.

⁵²¹ Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayī*, en el volumen de *Dimā' wa-ḥīn*, cit., p. 29.

‘Abbās pone al descubierto la contradicción entre dos formas de vida completamente distintas. En el párrafo que hemos citado anteriormente sobre la incapacidad del protagonista de soportar la vida en Kūm al-Nahl, vemos, al revés de lo que piensa el protagonista de Galdós, que ‘Abbās Efendi estaba muy apegado al ambiente de El Cairo, que representaba para él calles iluminadas, alegría, movimiento, gente abierta e ilustrada. Es imprescindible mencionar aquí esta comparación que el cartero ha hecho. Él, de una parte, no aguanta el pueblo. Se siente encerrado. El pueblo no significa para él más que montones de lodo, gente sucia y piojosa. La gente del pueblo duerme en cuanto llega la oración del ocaso. La oscuridad está en todas partes. Las ideas de la gente son vagas y necias. De otra parte, El Cairo, para él, es otra forma de vivir donde la diversión, el placer y los medios de civilización y progreso tienen mucho valor. El narrador justifica la actitud del héroe diciendo:

“‘Abbās es como una flor que no se quita de su tierra sino cuando sus raíces se estropean. Cuando sucede esto, no se agarra por un nuevo vivero. Él no soporta alejarse de El Cairo: su madre y amante. Él es como una abeja que su vida deriva de la aglomeración de la colmena, aunque le deje sin respirar. Si se encuentra en soledad, muere, aunque esté en la más rica dehesa o viva en la molicie.”⁵²²

Así, la postura de ‘Abbās fue totalmente diferente de la de Nazarín, en lo que se refiere a su espacio de preferencia. Nos llama la atención, asimismo, que en la obra de Galdós el narrador no muestra objeciones frente a las opiniones del héroe con respecto a su actitud del espacio, mientras que el narrador en la obra de Ḥaqqī nos las muestra afirmando que ‘Abbās “está incapaz de ver las riquezas de al-Ṣa‘īd, su cielo y su campo. Sus ojos sólo se clavaron en los montones de leña.”⁵²³

En la obra de Galdós, el campo y la naturaleza son símbolos de pureza y contacto libre con sus ideales y principios: Dios y la obra caritativa. Pero, en la obra de Ḥaqqī, el campo de al-Ṣa‘īd es el centro de corrupción:

“‘Abbās no es el primer joven que viene de El Cairo para cometer su primer crimen en al-Ṣa‘īd. Muchos otros vinieron psicológicamente sanos, en cuyas caras se notaba la belleza de la satisfacción y el equilibrio. En sus movimientos y vestimenta se observaba la elegancia. Después de un tiempo, se convirtieron en caras duras, barrigudos, con movimientos pesados, miradas bestiales, lenguaje obsceno y repetido, bromas bajas. Sus pensamientos son necios, limitados y

⁵²² Ibidem., pp. 30-31.

⁵²³ Ibidem., p. 31.

estrechos. Cuando vuelven a sus ciudades, les rechazan sus amigos. Sus amigos se diferencian de ellos como si fueran dos pueblos distintos.”⁵²⁴

El autor presenta en el párrafo siguiente una de las más expresivas descripciones del ambiente que rodea a su protagonista. Pues el narrador describe una de las noches del Sur de Egipto, que seguramente influyeron en la psicología del cartero porque estaba acostumbrado a velar a altas horas de la noche para leer las cartas de la gente. Se sentaba al lado de la ventana y veía la oscuridad de la noche, de la cual dice el narrador:

“La oscuridad de la noche es como la plena ceguera, por la cual el universo fue obligatoriamente envuelto. Un cargo pesado cayó en el horizonte, rodeó la tierra como si fuera atadura, cubrió los campos como una mortaja, rodeó las aldeas como una venda, bajó —sin límites a su extensión— hacia las hendiduras, envolviéndolas. Luego, volvió a buscar las entradas de las almas, que conoce su disponibilidad para recibirla y absorberla. Las ocupó extendiéndose en ellas. Está ahora en todas partes de Kūm al-Naḥl. En cada visita a esta aldea, la noche se penetra a escondidas, como un ladrón, en el corazón de ‘Abbās...”⁵²⁵

El padre Nazario emprende su viaje, presentándonos a lo largo del camino espacios reales. Así, el héroe pasa por el “camino de Carabanchel bajo”, pregunta por un atajo para poder llegar al camino “que parte del puente de Segovia y va a tierra de Trujillo.” Llega a Móstoles, donde está la casa de Fabiana y Beatriz, y pasa todo el día en la iglesia del pueblo.⁵²⁶

Cuando los tres peregrinos —Nazario, Ándara y Beatriz— decidieron marcharse hacia el pueblo, iban a dirigirse a Polvoranca, pero como éste era el pueblo de Ándara y ella tenía vergüenza de ir a su pueblo, cambiaron el rumbo. “...emprendieron los tres penitentes su marcha, tomando un senderillo que hay a la derecha del camino real, conforme vamos a Navalcarnero.”⁵²⁷

En su camino les cortó “el paso el río de Guadarrama que con el reciente temporal venía bastante lleno.”⁵²⁸ Llegan a Sevilla la Nueva —pequeño pueblo al norte de Navalcarnero—, se instalan un poco allí y, luego, reanudan el viaje dirigiéndose hacia Villamantilla —pequeña población situada a unos 40 kilómetros al sudoeste Madrid— por una epidemia que hay allí. Terminando su tarea de ayudar al necesitado, se dirigen a Villamanta —una villa situada a unos 40 kilómetros al sudoeste de Madrid— por la

⁵²⁴ *Ibidem.*, p. 36.

⁵²⁵ *Ibidem.*, p. 44.

⁵²⁶ Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit., pp. 155, 156 y 161 respectivamente.

⁵²⁷ *Ibidem.*, pp. 174-175 y 177.

⁵²⁸ *Ibidem.*, p. 178.

misma razón de ayudar a la gente de esta población. Salen de este último escenario a Métrida o Aldea de Fresno. Este recorrido, que los tres peregrinos hicieron voluntariamente, vuelven a hacerlo obligatoriamente cuando la policía les detiene: la cárcel de Métrida, de Navalcarnero, de Móstoles y, finalmente, el hospital de Madrid donde vemos el héroe al final de la obra entre la realidad y sus fantasías.

Estando en al-Şa‘īd, el autor pone al descubierto los espacios y escenarios en que se mueven los personajes y refiriéndose a los pueblos vecinos del escenario de la acción. Así, en la presentación de la aldea de Kūm al-Nahl, el autor señala los pueblos que empiezan con “Banī” como Banī-Şaqīr, Banī-‘Adiyyāt y Banī-Muḥammad. También al-Najīla es otro escenario en que presenciamos el transcurso de una parte de las acciones de la obra. En este pueblo Ŷamīla conoce a su amante, se encuentra frecuentemente con él y pasan juntos los mejores momentos de su fogosidad sexual. Se refiere, asimismo, a los repetidos viajes del padre de Ŷamīla a Asiut. También apreciamos la existencia de unos espacios exteriores a los que el narrador y los personajes se refieren de vez en cuando. Así, encontramos referencias, aunque son de paso, a la oficina de correos de al-Faŷŷāla, a El Cairo y Alejandría, donde trabajaba Jalīl, el amante de Ŷamīla. La obra termina con el sonido de las campanas de “la pequeña iglesia” del pueblo.⁵²⁹

En fin, Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī prestaron mucha atención a los escenarios y los ambientes espaciales donde transcurren los acontecimientos de sus respectivas obras debido a la importancia de estos elementos en caracterizar y catalogar los personajes. La dicotomía del ambiente urbano-rural fue tratada con evidencia en ambas obras. Sin embargo, cada uno de los héroes de éstas tenía una actitud diferente ante los aspectos espaciales trazados por sus respectivos autores. Así, si don Nazario dejó voluntariamente la capital para vivir en el campo y la naturaleza donde puede estar más cerca de Dios, ‘Abbās estuvo en este ambiente rural por obligación, después de haberle ascendido en el trabajo, y, por ello, vivía en al-Şa‘īd como si hubiera estado en una cárcel. No lo aguantaba. El espacio que ambos autores trataron de pintar es la mejor prueba de la rigurosa observación de los lugares porque siempre de sus descripciones el lector se entera del aliento de la época y los latidos de la vida.

En conclusión, el fruto de la comparación entre *Nazarín* y *al-Buṣṭayīl* fue una serie de convergencias y divergencias, cuya exposición se cuenta, a nuestro parecer y

⁵²⁹ Las referencias a estos lugares fueron citados en: Yaḥyà Ḥaqqī, *al-Buṣṭayīl*, en el volumen de *Dimā’ wa-ṭīn*, cit., pp. 39, 46, 48, 49, 51, 53, 57, 59, 64 y 67 respectivamente.

coincidiendo con ciertas teorías de la disciplina, de entre los trabajos del comparatismo. El empeño de ambos autores de representar en sus respectivas obras la realidad fue el punto de partida y, por ello, encontramos aspectos analógicos que caracterizan ambas sociedades como la pobreza, la ignorancia, la soledad, etc. También había rasgos diferenciales que distinguieron una obra de la otra y trazaron una línea en que encamina cada una. El mundo interior del protagonista y sus ideales fueron los elementos más diferenciales entre Nazarín y ‘Abbās y, por lo tanto, la reproducción de la realidad salió influenciada por el tema o la idea que el autor quiere comunicar. O sea, don Nazario quería implantar las enseñanzas de la fe cristiana y, por ello, esta idea o este tema, que predominan a lo largo de la obra, controlan los comportamientos de los personajes y hacen conducirlos según lo que el autor y su héroe quieren. En cambio la finalidad de *al-Bustayī* es representar artísticamente los sucesos de un asesinato que cometió un padre contra su hija en defensa del honor. Por ello, colocó el héroe de una manera que concuerda con el objetivo de la obra y reflejó los aspectos de la realidad que sirven el tema. Con más precisión podemos decir que la idea de la religión en *Nazarín* ha hecho que el autor, además de exponer el espacio objetivo y real, exponer los sectores en que se habla condensadamente de este tema.: las iglesias, su entrevista con el reportero y el narrador en la primera parte, la entrevista con Pedro de Belmonte, la entrevista con el alcalde de Mérida. De igual manera, la idea de reflejar un crimen de asesinato en el Sur de Egipto ha orientado a Ḥaqqī a colocar a su personaje en un ambiente de cuyas descripciones el lector sabe los motivos por los que se cometió este crimen: la atmósfera opresiva y la soledad que inducen al cartero a abrir las cartas de la gente y equivocarse rompiendo la relación entre los dos amantes, las costumbres de los sureños que condenan a muerte a quien salga de su regazo o ponga en peligro su honra, las denuncias en contra del cartero y las confesiones de éste al comisario.

Galdós y Ḥaqqī utilizaron para reproducir literariamente la realidad elementos reales y otros ficticios con el fin de presentar la realidad en forma narrativa aceptable, que cumple con las postulaciones de la transubstanciación poética de la realidad.

En cuanto a la forma, ambos autores se valieron de elementos estructurales parecidos, aunque las diferencias fueron mucho más. Las semejanzas de los personajes se reducen entre los dos héroes. ¿Acaso porque ambos autores quisieron, como dijo la crítica, imitar el héroe de *EL idiota* de Dostoievski? Entre los demás personajes hay muchas diferencias, empezando por el número de los mismos. Pero la extensión que distingue la novela de la novela corta es la responsable de esta diferencia en el número

de los personajes. Creemos que lo más importante a este respecto es la forma con que el autor expone sus personajes. Tanto Galdós como Ḥaqqī se interesaron por trazar los personajes desde diferentes dimensiones, pero las descripciones del autor canario han sido más prolijas que las del autor egipcio. En ambas obras existieron personajes redondos, planos y personajes planos que pretenden ser redondos. El espacio en que se mueven los personajes y transcurren las acciones recibió cierto interés de los autores. La descripción del escenario como forma de caracterizar el personaje ha sido bien reproducida. Ambos, a este respecto, mencionaron varios lugares reales y verificables en la geografía del país y destacaron la influencia del ambiente en la psicología de los personajes, sirviendo el tema principal de la obra.

CONCLUSIONES

La importancia de la literatura comparada es una cuestión indiscutible entre todos los estudiosos de la literatura, a pesar de las diferencias teóricas y perspectivísticas que distinguen una escuela u otra. Este tipo de estudios literarios consolida las relaciones internacionales y enriquece el conocimiento humano, además de refinar la sensibilidad artístico-literaria a través de la navegación entre las diferentes culturas. Es, más, un método de aproximación que revela las afinidades o semejanzas existentes entre las diversas artes, de una parte, y, de otra, la originalidad que singulariza cada una. La literatura comparada disfruta de una situación literaria muy elevada gracias a su empeño de explorar la personalidad nacional de una literatura, sobrepasar hacia otra para profundizar en la misma destacando las estéticas de expresión que coinciden o contradicen, vinculando ambas mediante el acercamiento entre ideologías, pensamientos, o formas de expresión artística.

El valor de los estudios comparativos en el nivel nacional o supranacional fue la causa principal de que varios países occidentales se interesan en introducir la literatura comparada como ciencia en sus universidades. Pero las instituciones de literatura comparada en las distintas partes del mundo no coinciden en adoptar las mismas perspectivas comparatísticas. Mientras que algunos comparatistas se limitan al estudio de las relaciones de influencia y efecto entre las literaturas, existen otros interesados en ampliar las áreas de la disciplina para incluir otros ámbitos de la expresión humana.

Es cierto que la limitación del comparatismo en el tratamiento de las relaciones históricas, fuentes e influencias o la explicación causal; dentro de las diferentes lenguas y no de las distintas culturas; dentro del ámbito literario, y no artístico; todo esto limitaba el ámbito de los estudios comparativos y lo hace más restringido, ya que la demostración de que tal autor ha tenido relación con aquél, que la obra *A* es la fuente principal de la obra *B*, que el escritor *X* ha influido en el *Y*, —aunque tiene valor— no explora la estética textual ni, mucho menos, la singularidad creativa de la cual disfruta cada autor y cada literatura. Pues siempre la parte influyente tiene más prestigio y más privilegio sobre la parte influida sin prestar atención a la originalidad de la última.

El comparatismo, a nuestro parecer, es un sistema universal que se interesa por el estudio comparativo entre la literatura y las diferentes áreas de expresión artística, sobrepasando, así, los límites geográficos y culturales. En esta disciplina se interesa por los contactos históricos, la causalidad, así como por resaltar los aspectos que emanan del texto literario. Su ámbito es abordar tanto la similitud como la diferenciación para

subrayar la importancia y la singularidad de cada lado comparado. Nuestra partida coincide con las teorías de la escuela norteamericana, la nueva tendencia francesa y otras orientaciones nuevas como la tendencia española o los intentos de los comparatistas egipcios que se interesan por ampliar los ámbitos de la literatura comparada. Estas tendencias después de hablar de una “crisis de la literatura comparada” por su circunscripción en un callejón del que no quería salir, plantean una liberalización de los conceptos viejos de la disciplina y la adopción de nuevas teorías que permiten la inclusión de las analogías y las diferencias, el comparatismo entre la literatura y las diferentes áreas de la expresión humana, en o fuera del mismo ámbito nacional, en o fuera de la misma lengua. Asimismo, están incluidos en los ámbitos de la disciplina el estudio comparado de la métrica, la estilística, las metáforas, la poética, las estructuras y los problemas de traducción. El análisis interdiscursivo, que vino proponiéndose recientemente, desempeña también un destacado papel en los ámbitos de la literatura comparada. Nos parecen significativas, asimismo, las nuevas vías que emprendió el comparatismo últimamente, utilizando el architexto en lugar del género para comprender distintos discursos, modos o géneros, haciendo cooperar el estructuralismo y el historicismo y añadiendo el texto biográfico del autor, la comparación de su vida y su interpretación por los textos. La intertextualidad, la mezcla entre la forma y el contenido de la obra literaria, por lo inseparables que son, la recepción de la misma y el horizonte de expectativas de los lectores, todos forman ámbitos aptos para la investigación comparatística.

Según el tema que se pretende resaltar en el análisis comparado de la obra, el comparatista puede apoyarse en los medios metodológicos que le ayudan a hacerlo, teniendo en cuenta que el hecho de incluir, y no de excluir, más ámbitos de la literatura comparada enriquece la disciplina y hace posible el estudio y la investigación en diferentes dimensiones de la obra.

Adoptando esta perspectiva comparatística, hemos intentado aproximar a dos autores realistas, cuyos quehaceres literarios son testigos de la época que reflejan. En el acercamiento entre Benito Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī destacan varios aspectos de convergencia y otros de divergencia en cuanto a sus actitudes como figuras literarias y a su empeño de representar la realidad en sus respectivas obras.

En primer lugar, cabe referirnos al crecimiento en atmósferas semejantes aficionadas a la lectura, por una parte, y conservadoras, en lo que se refiere a la religión,

por otra parte. Añadimos a este primer factor la vocación literaria de ambos, ya que desde los albores de su vida, Galdós y Ḥaqqī tuvieron una visión especulativa para juzgar y criticar todo lo que llegaba a su alcance. Son dones compartidos que Galdós y Ḥaqqī fueron dotados y, por lo tanto, influyeron en su temperamento creativo. Leyeron en sus propias literaturas, lo que originó la tradición literaria del país de cada uno en sus almas. A renglón seguido, contactaron con literaturas extranjeras como la francesa, la inglesa, la rusa, la italiana, etc., abriéndose a otros horizontes culturales, aprendiendo lenguas, literaturas y artes que añaden matices temáticos y estilísticos a su obra literaria. Así, reúnen entre la originalidad y la renovación. En segundo lugar, Galdós y Ḥaqqī tuvieron una relación —cada uno por separado— con una institución cultural muy importante que dirigió el cauce ideológico del escritor: El Ateneo de Madrid y la Nueva Escuela en Egipto. Pues, en el Ateneo, Galdós se relacionó con hombres que ciertamente influyeron en su modo de pensar, hablar y escribir, con políticos, pensadores y literatos de la talla de Castelar, José de Echegaray, Segismundo Moret, Camus, Giner de los Ríos, que representaban modelos de democracia, liberalización y tolerancia. Ḥaqqī también encontró en los miembros de la Nueva Escuela y su revista una salida conveniente a su pensamiento, ya que estos miembros en su mayoría abrazaban la libertad del pensamiento y del culto. Lo sagrado no les aterroriza y, a veces, no les convence. En tercer lugar, destaca en sus personalidades literarias una observación minuciosa de la realidad objetiva. Los sucesos socio-políticos que escucharon a contar sus parientes o amigos, pasaron ante sus propios ojos o leyeron en la historia de sus respectivas patrias dejaron huellas indelebles en la memoria de ambas figuras para contárnoslos posteriormente en sus obras narrativas. Paseos y viajes por diferentes lugares en sus respectivos países les permitieron asomarse a las vidas de la gente marginada, almacenando todo tipo de aspectos: políticos, económicos, sociales, etc. Por lo tanto, ambas figuras pudieron establecer contacto directo con la gente y los espacios, materia fundamental de sus obras literarias. España y Egipto y sus respectivas provincias, barrios, calles, etc. los ponen al alcance de Galdós y de Ḥaqqī, y éstos, por su parte, viven observando.

El crecimiento en atmósferas parecidas y la nutrición de casi las mismas fuentes culturales influyó mucho en la creación de varias semejanzas entre su vida y obra literaria. Pues ambos nacieron en familias interesadas por la religión y la lectura literaria, hecho que iba fundamentando poco a poco su vocación literaria y artística. Balzac, Dickens, Turguéniev, Dostoievski, Tolstói, Cervantes, Dante, entre otros representantes de la literatura universal, son las lecturas de preferencia de ambos autores.

Aunque el contenido de sus obras expresaba temas verdaderamente pegados a los problemas nacionales, estos autores tienen que haberles inspirado artísticamente. Les fueron útiles el pensamiento y la ideología literarios, así como las técnicas artísticas, de los literatos de su preferencia, haciendo que este aprovechamiento les sirviera para describir sus propias sociedades, por lo que la obra de estos dos escritores disfrutaba de la originalidad y los propios impulsos creadores, por una parte, y, por otra, de las incitaciones que les llegaban del ambiente artístico europeo y de la tradición literaria. Sin embargo, sus obras expresan temas puramente nacionales en los que se reconoce fácilmente la personalidad del país, sus padecimientos y anhelos. En su trayectoria literaria, les llamó la atención el espíritu del pueblo y ellos, por su parte, le prestaron con rigurosa observación sus oídos e, incluso su alma. Por ello, en sus respectivas obras se pudo encontrar el material más rico que reflejaba todo lo físico y lo espiritual, lo bueno y lo malo, las fisonomías y las almas.

Son apreciables en su obra literaria las postulaciones del concepto realista de Stendhal, que veía la novela como un espejo que pasea, reflejando “el purísimo azul de cielo, como el ceno de los lodazales de la calle.” El credo realista de ambos autores coincide en que la obra literaria, sobre todo la novela, debe ser fiel en su reproducción de la realidad, aunque el proceso evolutivo de esta concepción tuvo que pasar por varias fases en que ambos se diferencian. A pesar de esta divergencia, Galdós y Ḥaqqī llegan a la misma conclusión de que la novela es el espejo o la imagen de la vida donde aparece todo. El realismo de Galdós y de Ḥaqqī trasciende —salvo en algunos casos— la grabación literal de la realidad, ofreciendo una obra donde coexisten realidad y ficción. Esta combinación de realidad y fantasía era necesaria para ambos en su creación novelística para ahondar tanto en lo objetivo como en “el fango de las almas” o en “los secretos de la mente”.

La necesidad de abordar la realidad vivida, contar solamente la verdad y alejarse de las torres de marfil en que estaban metidos los románticos fueron los pasos que llevaron al artista para seguir y transubstanciar poéticamente la realidad y las experiencias vividas. Se alejaron de los sueños y las imaginaciones que dominaban las obras de la primera mitad del siglo XIX. Son varios elementos que confirman el realismo de las novelas de Galdós y de Ḥaqqī. Pues, además de la descripción topográfica pormenorizada en la que figuran diversas realidades objetivas y verificables de sus respectivas sociedades, los personajes tratan temas de la humanidad en general, lo que les eterniza y les hace presentes en todos los tiempos y lugares. Esta forma les

hace trascender el momento histórico, convirtiéndolo en una realidad permanente. Esto se refleja, asimismo, en los temas o las problemáticas que plantean en sus obras. Pues se consideran temas de todos los pueblos y, a veces, de todos los tiempos.

Las atmósferas cargadas de elementos culturales concretos, la adquisición y el conocimiento de culturas extranjeras, la profundización en la realidad histórica y contemporánea de sus respectivos países, así como las experiencias personales, sirvieron como fuente de inspiración literaria para ambos autores. Así, la aparición de ciertos temas como la problemática religiosa, la situación política, las costumbres sociales o la adhesión a ciertos espacios fueron inspirados en el ambiente circundante, tanto familiar como social. Desde niños ambas figuras vivieron observando y almacenando en sus memorias todas las experiencias y acontecimientos de toda índole para reflejarlos posteriormente en sus obras literarias. Por eso, en muchas ocasiones, el novelista se identifica con sus personajes y en sus obras se trasluce la semejanza entre la vida de aquél y éstos. Dicha identificación surgió gracias a las parecidas experiencias que han pasado tanto el autor como su personaje. Así, en algunas obras los personajes expresan las ideas, creencias, convicciones, opiniones de sus propios autores, lo que nos sugiere la estrecha relación del autor y su mundo particular con el contenido de sus obras literarias.

Como dos autores comprometidos y profundos observadores de la realidad de sus respectivas sociedades, Pérez Galdós y Yaḥyà Ḥaqqī se interesaron tanto por la historia como por la contemporaneidad de sus propios países. El hecho de contar la historia —tanto por parte de Galdós como por parte de Ḥaqqī— tenía intenciones educativas para que tanto el lector español como el egipcio conocieran el pasado, aprendiesen de los errores que les sirven para superar los obstáculos del presente y plantearan un plan para el futuro. Ambos comenzaron a contar la historia inmediata o reciente porque constituía la base del presente, aunque el género literario que utilizaron para lograrlo era diferente. Pues Galdós reflejó la historia española del siglo XIX en sus cuarenta y seis novelas llamadas los *Episodios Nacionales*, mientras que Ḥaqqī lo hizo a través de los artículos literarios recopilados en sus *Páginas de la historia de Egipto*. También se aprecia su empeño de reflejar la historia de sus respectivos países en el conjunto de sus otras obras narrativas que siempre tiene —salvo en algunas excepciones— referencias históricas. El tratamiento de la historia era como una fundamentación de hablar del presente de sus respectivas realidades. La historia social, política, económica, etc. tuvieron gran resonancia en las respectivas obras de Galdós y de Ḥaqqī. Por lo tanto, quien quiere

conocer y sentir el aliento de la época —el siglo XIX en la obra del autor español y el siglo XX en la obra del autor egipcio— puede acudir a su producción literaria. Hay que tomar en consideración otra divergencia estrechamente relacionada con el género literario utilizado por cada uno de ambas figuras para reflejar la historia: realidad y ficción. Pues la técnica novelística se basa en la necesidad de entretener las acciones de la obra, pasando un hilo real y otro ficticio para que, al final, la obra represente poéticamente la realidad. Al contrario, el artículo como género literario carece de esta característica. Tuvieron, asimismo, ideas concretas frente a ciertos problemas de la contemporaneidad y, por ello, los abordaron manifestando su ideología y habilidad de reflejar la realidad.

El compromiso de ambos autores con la sociedad contemporánea les hizo interesarse, asimismo, por varias problemáticas de su actualidad. Así, el dualismo ideológico encontrado en reacción-progreso, fanatismo-tolerancia o ciencia-religión ocupó buena parte de su pensamiento y, por consiguiente, de su obra literaria. Destacan también, en este marco, el papel de la mujer en su vida y su obra, así como la situación política de sus respectivos países. Aunque el enfrentamiento ideológico es un tema de todos los pueblos y puede formar parte de todos los tiempos, en España y Egipto existieron varias razones por las que ambos autores introdujeron esta cuestión en su labor literaria. En primer lugar, el asunto religioso y el conservadurismo formaban parte de la vida familiar de ambos autores, siendo todavía niños y adolescentes. En segundo lugar, la situación social presentó otras causas como “los debates en las Cortes sobre la libertad de cultos” y “las polémicas entre krausistas y tradicionalistas” en España o el crecimiento de Ḥaqqī al lado del santuario de Umm Hāšim, viendo las herejías de la gente bajo el nombre de la religión, la importancia de la religión y su papel en dirigir el comportamiento familiar y las llamadas a la libertad de culto por parte de los miembros de la Nueva Escuela en Egipto. La percepción de la importancia de este problema y su influencia en la sociedad también fue razón fundamental para que ambos autores se interesaran y lo reflejaran en sus obras literarias. Sin embargo, la modalidad y la enorme amplitud con que Galdós aborda el tema le distinguen de Ḥaqqī, que se caracterizaba en general por su poca, pero perfecta, producción. Tanto Galdós como Ḥaqqī tenían una fe lúcida, iluminada y consciente, por lo que atacaron toda clase de fanatismo, intolerancia o religiosidad mal entendida y mal interpretada.

La mujer representa, asimismo, un papel importante en la vida y la obra de ambos autores. A pesar de esta importancia, Galdós y Ḥaqqī eran reservados en todo lo que

respecta a la cuestión de las mujeres. Pero, sí, éstas aparecieron desempeñando papeles importantes —tanto constructivos como destructivos— en sus obras y, en algunas ocasiones, encarnan una relación femenina, en el sentido más amplio de la palabra, en la vida del autor. De las convergencias relevantes también destaca la relación con la mujer por el arte. Pues, mientras que Galdós consolida su relación con Emilia Pardo Bazán después de haber coincidido con ella en varias cuestiones culturales y literarias, Ḥaqqī se enamora de Jeanne Marie Juihot después de quedarse fascinado por sus cuadros artísticos. Cada uno de ellos tuvo una única hija, con la que mostraron lo cariñosos y afectuosos que eran. Pero quizá la forma de la vida ha sido responsable de que Galdós se quedara toda su vida soltero, a pesar de las abundantes relaciones sentimentales, mientras que Ḥaqqī se inclinó a la vida conyugal estable.

Existen diversas opiniones —algunas a favor y otras en contra— que demuestran la importancia del papel político en la vida de Galdós y, por lo tanto, en su obra. Este aspecto fue patente en varias obras suyas. Al contrario, no existe la multiplicidad de opiniones acerca de la actividad política y su repercusión en la obra de Ḥaqqī. En la adquisición y la formación política también intervinieron el ambiente familiar y social en que se criaron. Pues, además de lo que aprendieron en la casa y la escuela, observaron muchas inquietudes políticas que tuvieron resonancia en su obra literaria. Sin embargo, la libertad de expresión en Egipto en los tiempos de Ḥaqqī era más estricta hasta el punto de que cuando éste expresó su opinión política acerca del Régimen fue destituido de su cargo como director de la Dirección General de las Bellas Artes para trabajar como consejero técnico en la Biblioteca Nacional. Por ello, las referencias políticas, que su obra incluye, aparecen en forma simbólica. En cambio, Galdós publicó varios ensayos en que criticaba mordazmente a los representantes de los grupos políticos. De los aspectos diferenciales relacionados con el pensamiento político es la transformación ideológica del escritor español y su abandono de las ideas liberales para adoptar el republicanismo. Ḥaqqī, al contrario, sigue convencido de las ideas del Partido Nacionalista, aunque sus líderes no aplicaban sus principios, gobernando el país con dictadura. Ambos autores ocuparon cargos políticos o diplomáticos a través de los que representaban políticamente el país. Ḥaqqī trabaja entre 1929 hasta 1954 en el cuerpo diplomático por varios países como Arabia Saudita, Italia, Turquía, Libia y Francia. También Galdós fue elegido por el partido de Sagasta como diputado por Puerto Rico entre 1886 y 1890, así como fue elegido diputado republicano por Madrid en 1907 y 1910. Todo esto demuestra su interés político, su capacidad de comprender la situación y representarla en sus respectivas obras. Por ello, las novelas de Galdós y de

Ḥaqqī son realistas interesadas en poner al descubierto la vida cotidiana de la gente tanto española como egipcia e incluyen personas de todas las capas de la sociedad, así como la experiencia personal de sus propios autores.

El conjunto de las obras de Pérez Galdós y de Yaḥyà Ḥaqqī se considera el material más rico a través del cual se puede conocer la realidad española en el siglo XIX y principios del siglo XX, de una parte, y, de otra, la realidad egipcia en el siglo XX. La obra novelística de ambos autores queda transida por un “realismo poético” que les hace posible transmitir artísticamente la realidad de sus respectivos países, entretejiendo, dentro de la trama novelesca, un hilo de fantasía con el objetivo de llamar el interés y cumplir los pilares imprescindibles del arte novelesco. La realidad que Galdós y Ḥaqqī transubstanciaron en sus respectivas obras se conformó en su mente después de numerosas lecturas de las fuentes históricas y los libros de la tradición, profunda reflexión sobre lo que se publicaba en la prensa y rigurosa observación de la vida agitada de sus respectivas sociedades. El último elemento fue el más eficaz en la recopilación de la materia prima de sus respectivas obras. Galdós y Ḥaqqī, en este sentido, insistieron en visitar los escenarios de las acciones de sus obras: los pueblos, los barrios, las calles, las casas. Asimismo, los problemas que éstos transmitían eran verificables y verdaderos debido al contacto directo que tuvieron ambos autores con el ambiente y la gente de sus respectivas novelas. Viniendo de la isla de Gran Canaria, Galdós se asoma en el gran observatorio de Madrid, trasladando de un lugar a otro y almacenando toda índole de detalles aptos para su obra. De la misma forma, Ḥaqqī se trasladaba de un lugar a otro, recogiendo todo lo que le ofrecía la realidad egipcia de costumbres sociales. Por ello, se aprecia una gran coincidencia entre el contenido de sus obras y las necesidades de sus respectivos países, así como entre el espacio novelesco de sus narrativas y el ambiente del cual han sacado sus personajes.

A pesar de sus lecturas extranjeras y las largas estancias que el autor egipcio pasó fuera de su país, sus escritos expresan los problemas propios de sus respectivos países.

Referente al reflejo de la historia de sus respectivos países, Galdós representó la historia de España a partir de 1805, mezclando la realidad con la fantasía. En cambio, Ḥaqqī reprodujo esta realidad del pasado sin que existiera el hilo fantástico. Esta divergencia relacionada con la forma de presentar los hechos se debe al género literario utilizado por cada uno de ambos autores. Pues la forma novelística que elige Galdós condiciona la mezcla entre realidad y ficción para que la obra no aparezca como un

simple documento o tratado histórico. En cambio, el artículo se centra en relatar los aspectos históricos y costumbristas con objetividad. La reproducción de la historia en la obra de Galdós fue distinguida, además, por otros matices como la linealidad cronológica. El autor canario empieza a narrar la historia de España desde la batalla de Trafalgar en 1805, donde se enfrentaron los entonces aliados España y Francia contra la armada británica. Este gran proyecto sigue contando a los españoles los hechos históricos hasta los años de la restauración borbónica en España, la proclamación de Alfonso XII como rey de España en 1874, el final de la guerra carlista en 1875, el primer atentado contra Alfonso XII en 1878, la muerte de Espartero en 1879, etc. Entonces, Galdós narra la historia de unos setenta y cinco años seguidos, hablando de toda índole de aspectos de la vida española. En cambio, la obra de Ḥaqqī no presenta esta linealidad cronológica. El autor elige aspectos concretos de la vida y escribe sobre ellos. A veces, empieza a reflejar un tema y en el artículo siguiente vuelve a escribir sobre una fecha anterior, lo que indica la falta de linealidad entre los artículos. Si miramos a la totalidad de estos artículos, encontramos que Ḥaqqī nos presenta páginas sueltas de la historia de su país. Pero son importantes porque forman la conciencia del lector y le proporcionan el conocimiento que le hace capaz de imaginar la sociedad egipcia en diferentes fechas y situaciones históricas.

En fin, ambos se interesaron por la historia y la reflejaron en su obra literaria, Galdós en cuarenta y seis novelas y Ḥaqqī en casi setenta y tres artículos, además de las referencias históricas que aparecen a lo largo de sus novelas distintas de los *Episodios nacionales* y de los artículos, respectivamente.

Pasando la reproducción de los hechos históricos, encontramos en las obras de la primera época de ambos autores algunas coincidencias que los acercan como figuras literarias y revelan estrategias comunes. También entre estas obras existen varias diferencias que indican la singularidad de cada uno de ellos. En las obras de la primera época de ambos autores, destaca el paralelismo entre *La Fontana de Oro* y *Qahwat Dimitrī*, donde ambos autores convierten un café en el escenario de las acciones y lo ponen como título de sus respectivas obras. Como La Fontana de Oro era un café madrileño donde los jóvenes de ciertas tendencias políticas se reunían para tratar y comunicar sus ideas a la multitud, Qahwat Dimitrī es un café donde la gente de todas las clases sociales del pueblo de al-Maḥmudiyya se reunía para hablar de problemas sociales. Ambos cafés son reales. Pero el interés del autor canario en esta obra era histórico-político, mientras que el de Ḥaqqī era el planteamiento de una situación social.

Sin embargo, en esta primera época existen también obras de Ḥaqqī que plantean la cuestión histórica como *Duniya*.

Debido a la diversidad ideológica existente en ambas sociedades en un momento dado, Galdós y Ḥaqqī se interesaron por reflejar esta problemática. “El maravilloso drama de la vida” constituye esta lucha de principios e ideologías. En *Doña Perfecta*, *Gloria*, *La Familia de León Roch*, de Galdós, y *Qindīl umm Hāšim*, de Ḥaqqī se observa el reflejo del problema religioso. Son novelas que plantean el problema de la convivencia y muestran el enfrentamiento entre las llamadas al cambio y al progreso y las llamadas reaccionarias, capaces de derrocar los sistemas familiares y sociales. Estas obras contienen, además, el trasfondo histórico en el que viven los pueblos español y egipcio respectivamente. Las diferencias se relacionan con la estrategia con la cual cada uno aborda el problema y en la cantidad de obras en que refleja el tema.

Ciertas coincidencias también existen entre *Marianela* y *Abu Fūdah*, dos obras de la primera época. En estas dos obras se tejen dos hilos paralelos: el plano sentimental, que puede tener una relación con la experiencia personal, en cuanto a Galdós, y con la inmersión de Ḥaqqī en la vida de los ša‘īdīs por vivir allí dos años; y el plano social, que revela su enraizamiento en los problemas de la realidad de sus respectivos países. El escenario en que desarrollan las acciones de ambas obras es muy parecido: un pueblo rural en cuyo lado hay una mina en *Marianela* y una cantera en *Abu Fūdah*. El simbolismo de los personajes de *Marianela*, además de la tendencia naturalista, diferencian esta obra de *Abu Fūdah*, que trata de un reflejo objetivo de los aspectos de la vida de al-Ša‘īd. Sin embargo, estos rasgos simbolistas o naturalistas aparecen en otras obras de Ḥaqqī como *Qindīl umm Hāšim*, *Šaḥḥ al-nawm*, *Fulla*, *Mišmiš*, *Lūlū* y *Dikrayāt dukkān*.

La representación de la realidad también es un elemento que caracteriza las obras de las novelas españolas contemporáneas escritas por Galdós a partir de 1881 y las obras de la última etapa que Ḥaqqī ofreció después de *Qindīl umm Hāšim* (1944). Todas las obras de Galdós de este ciclo cobran gran importancia por su realismo y por su vasto panorama de asuntos de la vida cotidiana. Asimismo, las obras de Ḥaqqī de esta época exponen muchos rasgos de la vida diaria en el Egipto de aquellos años. La intensificación de las nuevas técnicas y el desarrollo de las facultades artísticas de ambos autores enriquecieron su credo realista. La tendencia naturalista matizó algunas obras de esta fase de su producción literaria, por lo que mostraron en ellas aspectos de la

pobreza, la miseria, el vicio o el crimen. En algunas obras suyas estos dos últimos aspectos vienen explicados como consecuencia de la herencia o las taras fisiológicas.

Como modelo de representación de la realidad en esta etapa hemos elegido *Fortunata y Jacinta* y *Şahh al-nawm* porque reflejan rasgos semejantes de ambos países. Ambas obras abordan el ambiente revolucionario y los cambios políticos que se produjeron en el país. *Fortunata y Jacinta* refleja la realidad española en la época de que abarca desde la revolución de 1868 hasta 1876. De igual manera, *Şahh al-nawm* refleja la situación política y social de Egipto antes y después de la revolución de 1952. Pero el cuadro panorámico de los aspectos que ofrece Galdós en *Fortunata y Jacinta* es más rico y detallado. Y no nos extrañamos, ya que esta obra es más amplia que la de Ḥaqqī, que tiene 154 páginas frente a 897 páginas de *Fortunata y Jacinta*. De las coincidencias entre ambas obras también destaca la situación política que siguió a la revolución, aunque con muchos rasgos diferenciales. En España fue proclamada la Primera República Española después de varios años y fue la primera, ya que hubo una segunda república en 1931-1939. En Egipto, en cambio, la república se proclamó en el 18 de junio de 1953 como consecuencia del golpe militar, es decir, después de un año de derrocar el régimen monárquico. Ambos autores han elegido narradores de la misma clase social que pretenden representar, para poder reflejar con sinceridad y objetividad las peculiaridades y secretos de esta clase. Si el narrador de *Fortunata y Jacinta* es uno de la alta burguesía que el autor intenta representar, el narrador de *Şahh al-nawm* pertenece al pueblo llano porque es la clase que el autor quería destacar. La identificación entre el autor y uno de los personajes de la obra también caracterizó estas dos obras como intento de reproducir las experiencias personales del autor, sus ideas y opiniones.

De los aspectos diferenciales también destaca la forma concreta y directa con que Galdós reflejó esta época en *Fortunata y Jacinta*. Al contrario, *Şahh al-nawm* reflejó la situación política y social de esta etapa de una forma simbólica.

En fin, el empeño del autor en sus obras de la última época también consiste en reproducir la realidad de sus respectivas sociedades, con algunos matices diferenciales que caracterizan el arte de Galdós y de Ḥaqqī.

En las novelas que hemos elegido como prototipo, *Nazarín* y *al-Buṣṭayī*, ambos autores abordaron la descripción objetiva de los lugares magistralmente, resaltando

varios aspectos de la realidad de sus respectivas sociedades. En ellas, figura el reflejo de la pobreza, la ignorancia, el aislamiento, la soledad y varios aspectos socio-culturales. A pesar de la analogía existente en el empeño de ambos autores por reproducir la realidad, hallamos algunas diferencias. Pues no existe ningún asomo político en la obra de Ḥaqqī, mientras que en la de Galdós hay varias referencias a la situación política y a la opinión de los personajes en la misma. Asimismo, la dimensión religiosa fue tratada con más concentración en *Nazarín*, mientras que *al-Buṣṭayī* aborda el tema religioso solamente como trasfondo. Pero ambos autores coinciden en tratar el tema con la misma proximidad afectiva. Además, esta diferencia se debe a que el tema principal de *Nazarín* es el anhelo de implantar las enseñanzas de Jesucristo, mientras que el tema de *al-Buṣṭayī* es la historia real de dos jóvenes enamorados, que cometen el adulterio, y la joven es condenada a muerte por su propio padre para vengar su honor. De las descripciones presentadas en ambas obras se siente todo, hasta el aliento de la época y los lugares en los que transcurrieron los acontecimientos. Como la acción novelística está en medio de realidad y fantasía y sólo los verdaderos novelistas son capaces de incrustar estos dos elementos en la novela con homogeneidad y armonía, Galdós y Ḥaqqī trataron sus temas, mezclando con maestría y mayor cuidado dichos elementos constituyentes de la obra para representar poéticamente la realidad de sus respectivos países.

En la política de la representación, ambos se valieron de los procedimientos necesarios para llevar a cabo su tarea de transubstanciar poéticamente la realidad. De estos recursos mencionamos las formas estructurales, los personajes, los discursos lingüísticos de éstos y los espacios novelescos.

En cuanto a la estructura externa, ambas obras se componen de cinco partes. Cada una de éstas está dividida en capítulos. Pero los capítulos en la obra de Ḥaqqī son más cortos y concisos debido a la poca extensión de ésta. Mientras que las partes de *Nazarín* vienen en un orden cronológico y lineal, sin rupturas, ni retrospecciones ni anticipaciones, el flash-back es la forma estructural que rige las partes de *al-Buṣṭayī*. En la obra de Ḥaqqī apreciamos la aparición de un título con el que se identifica cada parte, mientras que la obra de Galdós no responde a esta característica, sino que sólo dice “primera parte”, “segunda parte”, etc. Por ser una novela corta, las acciones de *al-Buṣṭayī* fueron acortadas. Pero, gracias a la economía de palabras y frases, la obra tiene un ritmo asombroso y un tono musical. Frente a esta economía del uso lingüístico en *al-Buṣṭayī*, la obra del autor canario es más extensa y detallada, en un lenguaje artístico

escogido con mucho cuidado. Estos aspectos formales de la estructura afectan el contenido de la obra y a la presentación de las acciones. Pues mientras que en la obra de Galdós aparece el orden normal desde el planteamiento del tema, el nudo o el clímax y el desenlace, en la obra de Ḥaqqī se rompe este orden empezando con el clímax. La obra de Galdós se desarrolla sólo en el plano ideológico y espiritual, reflejando a través de este plano los rasgos de la vida social, política, cultural, etc., mientras que la obra de Ḥaqqī se desarrolla en dos planos paralelos: el sentimental y el sociocultural.

Los personajes fueron escogidos y extraídos de la vida cotidiana, aunque el protagonista de *Nazarín* es exagerado y parece inadecuado para la época. Galdós presenta a sus personajes con más detalles, interesándose por distintas dimensiones del personaje que revelan sus rasgos físicos, sociales, psicológicos o lingüísticos. Este interés abarca varios personajes de la obra e, incluso, refleja la fisonomía de algunos personajes que no tienen papel importante en la obra. En cambio, Ḥaqqī limitó este interés por destacar las dimensiones que influyen en la comprensión del personaje a los personajes eficaces y principales de *al-Buṣṭayī*. Galdós y Ḥaqqī han presentado a sus protagonistas de forma parecida, destacando su fisonomía, sus gestos en diferentes situaciones y su desarrollo físico y psicológico de acuerdo con el desarrollo de la acción narrativa. ¿Se deberá esta convergencia en la pintura del personaje a la influencia de ambos por el protagonista de *El Idiota* de Dostoievski? Pues ambos novelistas leyeron la obra del escritor ruso y escogieron de su protagonista las características que convenían la tesis y la idea de sus respectivos personajes. Galdós y Ḥaqqī también se interesaron por los personajes planos que pretenden ser redondos y los simplemente planos o marginados. Esta actitud del autor revela su interés por las distintas clases sociales. A pesar de que el autor se interesa por todos los personajes que representan las diferentes capas de la sociedad, la diferencia reside en el grado de la descripción de éstos. Pues, como hemos señalado, mientras que Galdós describe condensadamente a todos los personajes de la obra, Ḥaqqī presta este interés sólo a los que desempeñan un papel importante en la obra, y no en la vida.

Ambos autores atribuyen el lenguaje adecuado a cada personaje para confirmar el realismo de los personajes, reflejar el ambiente local en que éstos se mueven y poner al descubierto su clase social. La atención que ambos autores prestan al habla y la expresión lingüística del personaje surge de su convicción del valor esencial de que éstas, además de ser un recurso técnico, constituyen una forma de definición del personaje, su carácter, su origen y su situación en el medio espacio-temporal. En

Nazarín aparecen las tres modalidades lingüísticas del español según la clase o la situación sociocultural de cada personaje: el estándar, el coloquial y el vulgar. En *al-Buṣṭayī*, asimismo, la variedad de las modalidades lingüísticas corresponde a la existencia de distintas clases de personajes. Aparece, pues, el árabe clásico, al-‘āmiyya (el coloquial), además de vocablos del dialecto de al-Ṣa‘īd. Galdós y Ḥaqqī reproducen no sólo los diálogos, sino también la forma de hablar de la gente de sus respectivos países en las situaciones de la vida diaria. Todo esto es valioso y útil en el marco de la representación de la realidad porque se considera una aportación al revelar la identidad de los personajes y su ambiente y asegurarnos la veracidad del autor y la verosimilitud de aquéllos.

Los espacios o escenarios donde transcurren los hechos de la obra literaria reciben, asimismo, mucha atención por parte de los autores para mostrar el realismo de ambas obras. Pues muchos lugares de los que aparecen en la obra son verificables y verdaderos, como el barrio de La Latina, Arganzuela, la calle de las Amazonas, la calle del Peñón, etc. en *Nazarín*, y el barrio de al-Faḥḥāmīn, Abu al-Rīš, al-Ḥusayn, la calle de ‘Imād al-Dīn, en *al-Buṣṭayī*. Debido a la diferencia de la forma en que se configura la obra —la novela o la novela corta— se aprecia una prolijidad descriptiva en *Nazarín* frente a una concisión descriptiva en *al-Buṣṭayī*. En estas dos obras los espacios y entornos físicos aparecen recreados y reflejados con las características, el aliento de la época y el palpito de la vida en ellos. La acción en ambas obras se desarrolla en un espacio generalmente parecido, ya que se observa en ellas el dualismo urbano-rural. En ambas obras el escenario tiene mucha influencia en la psicología y el comportamiento del protagonista. Pero mientras que el campo y el ambiente rural producen paz y tranquilidad en el alma de *Nazarín*, en el alma de ‘Abbās representan todo tipo de opresión y retraso. Ambos autores tratan de documentar sus descripciones del espacio y buscar el origen de la denominación del lugar. Pero la descripción de éste en la obra de Galdós es más detallada que en la obra de Ḥaqqī. Sin embargo, ambos coinciden en su habilidad para reflejar la realidad e identifican a los personajes con sus descripciones del espacio.

Después de hacer este trabajo, nos hemos quedado plenamente convencidos de que en la obra de ambos autores existe un sinfín de trabajos que los estudiosos pueden realizar, explorando las venas literarias y extra-literarias que hay en ellas. Este estudio comparatístico sólo ha sido el comienzo de un camino que nunca se acaba: la literatura comparada.

BIBLIOGRAFÍA

I- BIBLIOGRAFÍA DE TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA Y LITERATURA COMPARADA:

- ◆ ‘Abdel-Rāziq Al-Aṣfar, *al-Maḍāhib al-adabiyya ladā al-garb* (Las corrientes literarias en Occidente), Manšurat ithād al kuttāb, Dimašq, 2000.
- ◆ ‘Abdu ‘Abūd, *Al-adab al-muqāran muškilāt wa-afāq* (La literatura comparada: Problemas y horizontes), Manšurāt ithād al-kuttāb, Dimašq, 1999.
- ◆ Aḥmad ‘Abdel-‘Azīz, *Naḥwa naẓariyya yādīda lil-adab al-muqāran* (Hacia una nueva teoría en la literatura comparada), (tomos 1 y 2), maktabat al-anḡlu al-miṣriyya, al-Qāhira, 2002.
- ◆ Aḥmad Abu-Zayd, “Al-adab al-muqāran” (La literatura comparada), en *‘Ālam al-fīkr*, volumen XI, Núm. 3, Octubre/ noviembre/ diciembre 1980, pp. 3-11.
- ◆ Aḥmad Darwīš, “Qaḍiyyat al-Ta’ṭīr al-‘arabī ‘lā šu‘arā’ al-trubador” (La cuestión de la influencia árabe en los poetas trovadores), en *Dirasāt ‘arabiyya wa-islāmiyya* (Estudios árabes e islámicos), Núm. 1, Octubre, 1983.
- ◆ Aḥmad Darwīš, *Al-adab al-muqāran bayn al-naẓariyya wal-taṭbiq* (La literatura comparada entre teoría y práctica), maktabat al-zahra, al-Qāhira, 1984.
- ◆ Aḥmad Kamāl Abu Al-Maḡd, “Prólogo” a: Naḡīb Maḡfūz, *Awlād ḥāritna* (Los hijos de nuestro barrio), Dār al-šurūq, 6ª edición, al-Qāhira, 2008, pp. ١ - ٥.
- ◆ ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás y CHICO RICO, Francisco: “Teoría de la crítica lingüística y formal”, en: Pedro Aullón de Haro (Ed.), *Teoría de la crítica literaria*, cit. infra, pp. 175-293.
- ◆ ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: “La ficción realista y la ley de máximos semánticos” en: Enric Sullà (Ed.), *Teoría de la novela: Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 297-304.
- ◆ ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: “Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo”, en *Acta Poética*, México, Núm. 29, 2, 2008, pp. 245-275.
- ◆ ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: “Transducciones en la obra de Enrique Vila-Matas”, en: María Dolores de Asís Garrote, Ana Calvo Revilla (Eds.), *La novela contemporánea española*, Madrid, Instituto de Humanidades Ángel Ayala de la Universidad San Pablo CEU, 2005, pp. 11-31.
- ◆ ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: *Semántica de la narración: la ficción realista*, Taurus, Madrid, 1992.
- ◆ ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 1998.
- ◆ ALONSO SANTOS, José: *La escritura dramática*, Castalia, Madrid, 1999.

- ◆ Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Al-adab al-muqāran: uṣūluh wa-taṭawwuruh wa-manāhiyuh* (La literatura comparada: sus orígenes, desarrollos y métodos), Dār al-ma‘ārif, al-Qāhira, 1987.
- ◆ Al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, *Fi al-adab al-muqāran: dirāsāt naẓarīya wa-taṭbīqiyya* (En la literatura comparada: estudios teóricos y prácticos), Dār al-ma‘ārif, al-Qāhira, 1988.
- ◆ ÁLVAREZ DE LA ROSA, Antonio: “Prólogo” a: Alejandro Cioranescu, *Principios de literatura comparada*, cit. infra, pp. 9-19.
- ◆ ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, Gustavo: *Manual de crítica literaria*, Editorial Plaza & Janés, Colombia, 2005.
- ◆ *Al-yam‘iyya al-Miṣriyya lil-Adab al-Muqāran* (La Sociedad Egipcia de Literatura Comparada), la página web de la sociedad es: <http://www.esgrs-escl.com/Comparative%20Society/Arabic%20Pages/Ta3ref%203am.htm>. (último acceso en 20-10-2008).
- ◆ AMORÓS, Andrés: *Introducción a la novela contemporánea*, 2ª edición, Anaya, Madrid, 1971.
- ◆ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Métodos de crítica literaria*, Revista de Occidente, Madrid, 1969.
- ◆ ANDERSON IMBERT, Enrique: *Teoría y técnica del cuento*, Editorial Ariel, Barcelona, 2007.
- ◆ ‘Aṭiyya ‘Āmir, “Taṭīj al-adab al-muqāran fī Miṣr” (La historia de la literatura comparada en Egipto), en *Fusūl*, volumen III, Núm. 4, Julio/agosto/septiembre 1983, pp. 13-22.
- ◆ AUERBACH, Erich: *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura*, traducción de Villanueva y E. Ímaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- ◆ AULLÓN DE HARO, Pedro (Ed.): *Teoría de la crítica literaria*, Editorial Trotta, Madrid, 1994.
- ◆ ‘Azza Haykal, *Fi al-adab al-muqāran* (En la literatura comparada), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 2004.
- ◆ BADER, Wolfgang: “El pensamiento político de Madame de Staël: Contribución a una historia de la literatura comparada”, en *1616 Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, vol. III, 1980, pp. 7-26.
- ◆ BALDENSBERGER, Fernand: “La literatura comparada: la palabra y la cosa”, en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit. infra, pp. 51-62.

- ◆ BAQUERO GOYANES, Mariano: *Estructuras de la novela actual*, Editorial Planeta, Barcelona, 1970.
- ◆ BASSNETT, Susan: “¿Qué significa literatura comparada hoy?” en: Dolores Romero López (Ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit. infra, pp. 87-101.
- ◆ BESER, Sergio: “Espacio y objetos en la Regenta”, en: Frank Durand (Ed.), *La Regenta de Leopoldo Alas*, Taurus, Madrid, 1988, pp. 47-68.
- ◆ BLOCK, Haskell: “The concept of influence in comparative literature”, en *Yearbook of comparative and general literature*, vol. 7, number 21, published by The Univesity of North Carolina, Chapel Hill, 1958, pp. 30-37.
- ◆ BOSE, Buddhadeva: “Comparative literature in India”, en *Yearbook of comparative and general literature*, vol. VIII, number 25, published by The university of North Carolina Studies, Chapel Hill, 1959, pp. 1-10.
- ◆ CANALS, Enric: “Claudio Guillén incorporará los estudios de Literatura Comparada a la universidad española”, en *El País*, 24, de enero de 1983.
- ◆ CARRÉ, Jean-Marie: “Prólogo” a: Marius François Guyard, *La literatura comparada*, cit. infra, pp. 7-9.
- ◆ CASTILLA DEL PINO, Carlos (Comp.): *Teoría del personaje*, Alianza editorial, Madrid, 1989.
- ◆ CASTILLA DEL PINO, Carlos: “El psicoanálisis, la hermenéutica del lenguaje y el universo literario”, en: Pedro Aullón de Haro (Ed.), *Teoría de la crítica literaria*, cit. supra, pp. 295-386.
- ◆ CASTILLA DEL PINO, Carlos: “Introducción”, en: Carlos Castilla del Pino (Comp.), *Teoría del personaje*, cit. supra, pp. 11-19.
- ◆ CASTILLA DEL PINO, Carlos: “La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje”, en: Carlos Castilla del Pino (Comp.), *Teoría del personaje*, cit. supra, pp. 21-38.
- ◆ CASTRO, Américo: *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1967.
- ◆ CHAITIN, Gilbert: “Otredad. La literatura comparada y la diferencia” en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit. infra, pp. 145-165.
- ◆ CHIZHEVSKI, Dmitri: *Historia comparada de las literaturas eslavas*, versión española de Elena Bombín, Gredos, Madrid, 1983.
- ◆ CIORANESCU, Alejandro: *Estudios de literatura española y comparada*, Universidad de la Laguna, 1954.

- ◆ CIORANESCU, Alejandro: *Principios de literatura comparada*, Ediciones de Idea, Las Palmas de Gran Canaria, 2006.
- ◆ CLARÍN, Leopoldo Alas: *La literatura en 1881*, edición de Alfredo de Carlos Hierro, Madrid, 1882.
- ◆ CLARÍN, Leopoldo Alas: *Palique*, librería de Victoriano Suárez, Madrid, 1893.
- ◆ CLARÍN, Leopoldo Alas: *Solos de Clarín*, prólogo de José Echegaray, Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- ◆ COUTINHO, Eduardo F., “La literatura comparada en América Latina: sentido y función”, en *Voz y Escritura: revista de estudios literarios*, Nº 14, enero-diciembre 2004, pp. 237-258.
- ◆ CROCE, Benedetto: “La literatura comparada” en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit. infra, pp. 32-35
- ◆ CRUZ MARTÍNEZ, Juan y DIEZ PACHECO, Belén: *Metodología para el comentario de textos: literarios y no literarios*, Alba, Madrid, 1987.
- ◆ DASGUPTA, Subha: “The french school of comparative literature”, en: Amiya Dev and Sisir Kumar Das (Ed.), *Comparative literature: theory and practice*, Indian Institute of Advanced Study, New Delhi, 1989, pp. 19-26.
- ◆ Dawūd Sallūm, *Dirasāt fī al-adab al-muqāran al-taṭbīqī* (Estudios en la literatura comparada aplicada), Manšurāt wizarat al-ṭāqafa wal-i‘lām, Irak, 1984.
- ◆ EGRI, Lajos *The art of dramatic writing*, A Touchstone Book, Nueva York, 1960.
- ◆ ÉTIEMBLE, René: “La literatura comparada” en: José María Diez Borque (Coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 279-310.
- ◆ Fajrī Abū Al-Su‘ūd, *Fī al-adab al-muqāran wa-maqalāt ujra* (En la literatura comparada y otros ensayos), preparación de Ŷihān ‘Arafa, introducción de Maḥmūd ‘Alī Makkī, al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 1997.
- ◆ FERNÁNDEZ MONTESINOS, José: *Pereda o la novela idilio*, Editorial Castalia, Madrid, 1969.
- ◆ FORSTER, E. M.: *Aspectos de la novela*, versión española de Guillermo Lorenzo, Debate, Barcelona, 2000.
- ◆ FRANCO CARVALHAL, Tania: “La literatura comparada en América del Sur”, en *1616: Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, vol. IX, Año 1995, pp. 33-38.
- ◆ GARCÍA BERRIO, Antonio; y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa: *Crítica literaria (iniciación al estudio de la literatura)*, Cátedra, Madrid, 2004.

- ◆ GAYLEY, Charles Mills: “¿Qué es la literatura comparada?” en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit. infra, pp. 36-42.
- ◆ GENETTE, Gerard: *Figuras III*, traducción de Carlos Manzano, Editorial Lumen, Barcelona, 1989.
- ◆ GNISCI, Armando (Ed.): *Introducción a la literatura comparada*, traducción y adaptación biográfica de Luigi Giuliani, Editorial Crítica, Madrid, 2002.
- ◆ GUGLIELMI, Marina: “La traducción literaria”, en: Armando Gnisci (Ed.), *Introducción a la literatura comparada*, cit. supra, pp. 291-345.
- ◆ GUILLÉN, Claudio: “De influencias y convenciones” en *1616: Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, vol. 2, (1979), pp. 87-97.
- ◆ GUILLÉN, Claudio: “Lo uno con lo diverso: literatura y complejidad” en *1616: Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, vol. 9, 1995, pp. 51-66.
- ◆ GUILLÉN, Claudio: *De leyendas y lecciones: siglos XIX, XX, XXI*, Crítica, Barcelona, 2006.
- ◆ GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo otro: Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Tusquets, Barcelona, 2005.
- ◆ GUYARD, Marius François: *La literatura comparada*, traducción de Enrique Badosa, Vergara editorial, Barcelona, 1957.
- ◆ Ḥāmid Yūsuf Abū Aḥmad, *Dirasāt naqdiyya fī al-adabayn al-‘arabī wal-isbānī* (Estudios críticos en las literaturas árabe y española), Dār al-fikr al-‘arabī, al-Qāhira, 1986.
- ◆ Ḥāmid Yūsuf Abū Aḥmad, *Qira’āt fī adab isbāniya wa-amrīka al-lātīniyya* (Lecturas en las literaturas de España y América Latina), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 1993.
- ◆ HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, vol. III, 17.^a edición, Guadarrama, Barcelona, 1982.
- ◆ Ḥaydar Maḥmūd Gaylān, “Al-adab al-muqāran wal-anṭāq al-ṭaqafīyya” (La literatura comparada y los sistemas culturales), en *Mayālat Dirasāt yamaniyya*, Núm. 80, pp. 81-141.
- ◆ HENRI PAGEAUX, *Al-Adab al-‘āmm wal-muqāran* (La literatura general y comparada), traducción al árabe de Gassān al-Sayyid, Manṣurāt ithād al-kuttāb, Dimašq, 1998.

- ◆ HIGHET, Gilbert: *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, Fondo de cultura económica, México, 1996.
- ◆ Ibrahīm ‘Abdel-Raḥmān Muḥammad, *Al-adab al-muqāran bayn al-naẓariyya wal-taṭbīq* (La literatura comparada entre teoría y práctica), Maktabat al-ṣabāb, al-Qāhira, sin fecha.
- ◆ Ibrahīm ‘Abdel-Raḥmān Muḥammad, *Al-adab al-muqāran bayn al-naẓariyya wal-taṭbīq* (La literatura comparada entre teoría y práctica), al-Qāhira, 1977.
- ◆ JAMES, Henry: “El arte de la ficción”, en *El futuro de la novela*, Edición, traducción, prólogo y notas de Roberto Yahni, Taurus, Madrid, 1975, pp. 15-37.
- ◆ LARRA, Mariano José: “Antony: drama nuevo en cinco actos, de Alejandro Dumas. Artículo primero”, en *Obras Selectas*, edición de Jerry L. Johnson, Hijos de José Bosch, Gerona, 1973, pp. 410-414.
- ◆ Laylā ‘Anān, *Al-waqi‘iyya fī al-adab al-firinsī* (El realismo en la literatura francesa), Dār al-ma‘ārif, al-Qāhira, 1984.
- ◆ LÁZARO CARRETER, Fernando: *El realismo como concepto crítico-literario*, Cultura Hispánica, Madrid, 1969, pp. 1-24.
- ◆ LEVIN, Harry: *El realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)*, versión castellana de Jaume Reig, Editorial Laia, Barcelona, Madrid, 1974.
- ◆ LÓPEZ ESTRADA, Francisco: “El I coloquio de literatura comparada”, en *1616 Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, I, 1978, pp. 9-11.
- ◆ LUCACS, Georg: *Ensayos sobre el realismo*, traducción de Juan José Sebrelli, Ediciones siglo Veinte, Buenos Aires, 1965.
- ◆ Maḥmūd Taršūna, *Madjal ilà al-adab al-muqāran* (Introducción a la literatura comparada), Túnez, 1986.
- ◆ MAQUEDA CUENCA, Eugenio: “Jaime Gil Biedma a la luz de Robert Langbaum”, en: Genara Pulido Tirado (Ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, cit. infra, pp. 65-97.
- ◆ MARTÍN GIMÉNEZ, Alfonso: “La literatura general y literatura comparada: la comparación como método de crítica literaria”, en *Castilla: Estudios de literatura*, Núm. 23, Universidad de Valladolid, 1998, p. 129-150.
- ◆ MORALES LADRÓN, Marisol, *Breve introducción a la literatura comparada*, Universidad de Alcalá, Madrid, 1999.
- ◆ Muḥammad ‘Abdel-Mun‘im Jafāya, *Dirasāt fī al-adab al-muqāran* (Estudios en la literatura comparada), maṭba‘at al-Azhar, al-Qahira, 1966.

- ◆ Muḥammad ‘Abdel-Salām Kafāfī, *Fi al-adab al-muqāran* (En la literatura comparada), Dār al-naḥḍah al-‘arabiyya, Beirut, 1971.
- ◆ Muḥammad Gunaymī Hilāl, “Les études de littérature comparée dans la Republique Arabe Unie” en *Yearbook of comparative and general literature*, vol. VIII, number 25, published by The university of North Carolina, Chapel Hill, 1959, pp. 10-13.
- ◆ Muḥammad Gunaymī Hilāl, *Al-adab al-muqāran* (La literatura comparada), maktabat al-anḥlu al-miṣriyya, al-Qāhira, 1962.
- ◆ Muḥammad Ḥasan ‘Abd-Allah, *Al-waqi‘iyya fi al-riwāya al-‘arabiyya* (El realismo en la novela árabe), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 2005.
- ◆ Muḥammad Mandūr, *Ma‘ārik adabiyya* (Luchas literarias), Dār Miṣr lil-ṭibā‘a wal-naṣr, al-Qāhira, sin fecha.
- ◆ Muḥammad Zakī Al-‘Iṣmāwī, *Dirasāt fi al-naqd al-masraḥī wal-adab al-muqāran* (Estudios en la crítica del teatro y la literatura comparada), Dār al-ṣurūq, 1ª edición, al-Qāhira, 1994.
- ◆ NICHOLIN, Linda: *El realismo*, versión española de José Antonio Suárez, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- ◆ PANTINI, Emilia: “La literatura y las demás artes”, en: Armando Gnisci (Ed.), *Introducción a la literatura comparada*, cit. supra, pp. 215-240.
- ◆ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Las épocas de la literatura española*, Editorial Ariel, Barcelona, 2007.
- ◆ PICHOS, Claude; y ROUSSEAU, André-M.: *La literatura comparada*, Versión española de Germán Colón Doménech, Gredos, Madrid, 1969.
- ◆ PRAMPOLINI, Santiago: *Historia universal de la literatura*, tomo VII, UTEHA, Buenos Aires, 1956.
- ◆ PRAWER, Siegbert S.: “¿Qué es la literatura comparada?”, en: Dolores Romero López (Ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit. infra, pp. 21-35.
- ◆ PRIETO, Antonio: “Preliminar” a: Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, cit. infra, pp. 9-22.
- ◆ PUJANTE, David: “Sobre un nuevo marco teórico-metodológico apropiado a la actual temalogía comparatista en España”, en *Hispanic Horizon*, Publisher by Jawaharial Nehru University, New Delhi, India, No. 25, Year 2006, pp. 82-115.
- ◆ PULIDO TIRADO, Genara (Ed.): *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, Universidad de Jaén, Jaén, 2001.

- ◆ PULIDO TIRADO, Genara: “Introducción: la literatura comparada en España”, en: Genara Pulido Tirado (Ed.), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, cit. supra, p. 11-29.
- ◆ REMAK, Henry H. H.: “La literatura comparada: definición y función”, en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit. infra, pp. 89-99.
- ◆ RIEZU, Jorge: *Análisis sociológico de la novela “Tiempo de silencio”*, Editorial San Sebastián, Barcelona, 1993.
- ◆ RODRÍGUEZ MARÍN, Rafael: *La novela en el siglo XIX*, Editorial Playor, Madrid, 1982.
- ◆ ROMERO LÓPEZ, Dolores (Ed.): *Orientaciones en literatura comparada*, Arco/libros, Madrid, 1998.
- ◆ ROMERO LÓPEZ, Dolores: “Impulsos en literatura comparada”, en: Dolores Romero López (Ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit. supra, pp. 9-17.
- ◆ ROMITI, Elena: *Literatura comparada: Don Quijote de la Mancha, comentarios reales de los Incas*, Ediciones Trilce, Montevideo, Uruguay, 1990.
- ◆ Ṣafā’ Julūsī, *Dirasāt fī al-adab al-muqāran* (Estudios en la literatura comparada), Maṭba‘at al-rābiṭa, Bagdad, 1957.
- ◆ Sa‘īd ‘Allūš, *Madāris al-adab al-muqāran: dirāsa manhaḡiyya* (Escuelas de la literatura comparada: un estudio metodológico), al-Markaz al-ṭaqāfī al-‘arabī, 1987.
- ◆ Sa‘īd ‘Allūš, *Mukawināt al-adab al-muqāran fī al-‘ālam al-‘arabī* (Componentes de la literatura comparada en el Mundo Árabe) al-Šarika al-‘ālamīyya lil-kitāb, Beirut, 1987.
- ◆ Ṣalāḡ Faḡl, *Manhaḡ al-wāqi‘iyya fī al-ibdā‘ al-adabī* (El realismo en la creación literaria), Dār al-ma‘ārif, al-Qāhira, 1980.
- ◆ Sayyid Ḥāmid Al-Nassāy, *Buḡūt wa-dirasāt adabiyya* (Investigaciones y estudios literarios), maktabat Garīb, 3ª edición, al-Qāhira, 1987.
- ◆ Sayyid Quṭb, *Al-naqd al-adabī: uṣūluh wa- manāhiyuh* (La crítica literaria: sus orígenes y métodos), Dār al-šrūq, al-Qāhira, 2003.
- ◆ SCHMELING, Manfred: “Introducción: literatura general y comparada, aspectos de una metodología comparatista”, en: Manfred Schmeling, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Alfa, Barcelona, 1984, pp. 5-38.
- ◆ SEGRE, Cesare: *Principios de análisis del texto literario*, Traducción castellana de María Pardo de Santayana, Editorial Crítica, Barcelona, 1985.

- ◆ Sīza Qāsim, *Bina' al-riwāya: dirāsa muqārana fi tulāṭiyyat Nayīb Maḥfūz* (La estructura de la novela: un estudio comparativo en la trilogía de Nayīb Maḥfūz), al-hay'a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 2004.
- ◆ Šukry Al-Sukkarī, “Manāhiy al-baḥṭ fi al-adab al-muqāran” (Los métodos de investigación en la literatura comparada), en ‘*Ālam al-fīkr*, volumen XI, Núm. 3, Octubre/noviembre/diciembre 1980, pp. 11-40.
- ◆ SWIGGERS, Pierre: “Innovación metodológica en el estudio comparativo de la literatura”, en: Dolores Romero López (Ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, cit. supra, pp. 139-148.
- ◆ Ṭāha Nada, *Al-adab al-muqāran* (La literatura comparada), Dār al-nahḍa al-‘arabiyya, Beirut, 1991.
- ◆ TATARKIEWICZ, Władysław: *Historia de seis ideas*, traducción de Francisco Rodríguez Martín, Tecnos/Alianza Editorial, Madrid, 2006.
- ◆ TEXTE, Joseph: “Los estudios de la literatura comparada en el extranjero y en Francia” en: María José Vega y Neus Carbonell (Ed.), *La literatura comparada: principios y métodos*, cit. infra, pp. 21-25.
- ◆ VEGA, María José y CARBONELL, Neus (Eds.): *La literatura comparada: principios y métodos*, Gredos, Madrid, 1998.
- ◆ VILLANUEVA, Darío: “Claudio Guillén: la literatura comparada en y desde España”, en: Darío Villanueva, Antonio Monegal, Enric Bou (Coord.), *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Editorial Castalia, Madrid, 1999, pp. 13-19.
- ◆ VILLANUEVA, Darío: “La literatura comparada y enseñanza de la literatura”, en *1616: Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, vol. IX, 1995, pp. 97-103.
- ◆ VILLANUEVA, Darío: *Teorías del realismo literario*, Instituto de España-Espasa-Calpe, Madrid, 1992.
- ◆ VV. AA., *Historia de la literatura*, Santillana Educación, Madrid, 2004.
- ◆ VV. AA., *Historia del Arte: El realismo. El Impresionismo*, tomo 15, Editorial Salvat, Madrid, 2006.
- ◆ Walīd Maḥmūd Jālīš, *Awraq maṭwiyya min tārij al-adab al-muqāran fīl-waṭan al-‘arabī* (Papeles olvidados de la historia de la literatura comparada en el Mundo Árabe), al-Mu’assasa al-‘arabiyya lil-dirāsāt wal-našr, Beirut, 1997.
- ◆ WEISSTEIN, Ulrich: *Introducción a la literatura comparada*, versión española de M^a Teresa Piñel, Planeta, Barcelona, 1975.

- ◆ WELLEK, René y WARREN, Austin: *Teoría literaria*, versión española de José M.^a Gimeno, 4^a edición, Gredos, 1993.
- ◆ WELLEK, René: “The concept of comparative literature”, en *Yearbook of comparative and general literature*, vol. II, Núm. 7, published by The University of North Carolina, Chapel Hill, 1953, pp. 1-5.
- ◆ WELLEK, René: “The name and the nature of comparative literature”, en *Discriminations: further concepts of criticism*, Yale university press, New Haven and London, 1970, pp. 1-36.
- ◆ WELLEK, René: *Conceptos de la crítica literaria*, traducción de Edgar Rodríguez Leal, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1968.
- ◆ YAMAGIWA, Joseph K.; “Comparative, general and world literature in Japan”, en *Yearbook of comparative and general literature*, vol. II, Numb. 7, published by The University of North Carolina, Chapel Hill, 1953, pp. 28-39.
- ◆ ZUBIAURRE, María Teresa: *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas perspectivas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

II- BIBLIOGRAFÍA DE Y SOBRE BENITO PÉREZ GALDÓS:

1. BIBLIOGRAFÍA SOBRE BENITO PÉREZ GALDÓS:

- ◆ ALONSO GARCÍA, Corina: “Galdós y sus relaciones femeninas: María D. M.”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo I, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pp. 11-22.
- ◆ ÁLVAREZ, Guzmán: “Nazarín, sus dos mujeres y un sueño”, en *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos (1990)*, tomo I, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, pp. 361-368.
- ◆ ANDRADES RUIZ, María Ascensión: *Los artículos costumbristas de Benito Pérez Galdós en La Nación y la influencia de los mismos en sus novelas de la primera época (Retrato de la sociedad madrileña del siglo XIX)*, (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003.
- ◆ ANTÓN DEL OLMET, Luis y GARCÍA CARRAFA, Arturo: *Los grandes españoles: Galdós*, Imprenta de Alrededor del Mundo, Madrid, 1912.
- ◆ APARICI LLANAS, María Pilar: *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*, Institución “Mila y Fontanals,” Instituto de Filología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1982.

- ◆ ARENCIBIA, Yolanda y BAHAMONDE, Ángel (Eds.): *Galdós en su tiempo*, Parlamentos de Cantabria y Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2006.
- ◆ ARENCIBIA, Yolanda: “La comparación en Galdós”, en *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos (1990)*, tomo I, ediciones de Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid, 1993, pp. 41-52.
- ◆ ARENCIBIA, Yolanda: “Seres inolvidables: los personajes de *Fortunata y Jacinta*” en: Yolanda Arencibia y Ángel Bahamonde (Eds.), *Galdós en su tiempo*, cit. supra, pp. 259-288.
- ◆ ARMAS AYALA, Alfonso: “Galdós diputado por Puerto Rico”, en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980, pp. 103-111.
- ◆ ARMAS AYALA, Alfonso: “Galdós y la política”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pp. 475-487.
- ◆ ARMAS AYALA, Alfonso: “prólogo” a: Enrique Ruiz de la Serna y Sebastián Cruz Quintana, *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós*, cit. infra, pp. VIII-XXVIII.
- ◆ ARMAS AYALA, Alfonso: “Prólogo” a: Verónica P. Dean-Thacker, *Galdós político*, cit. infra, pp. 9-15.
- ◆ AVILÉS ARROYO, Enrique: “univocidad de dos personajes galdosianos: Nazarín y Benina”, en *Actas del quinto congreso internacional de estudios galdosianos (1992)*, tomo I, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, pp. 31-37.
- ◆ AYALA, Francisco: *La novela: Galdós y Unamuno*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1974
- ◆ AZORÍN: “Galdós” en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit. infra, pp. 81-84.
- ◆ BAQUERO GOYANES, Mariano: “La novela española en la segunda mitad del siglo XIX” en: Guillermo Díaz Plaja, *Historia general de las literaturas hispánicas*, tomo V, Editorial Vergara, Barcelona, 1969, pp. 54-143.
- ◆ BEHIELS, Lieve: “Diosas y madres en la obra tardía de Benito Pérez Galdós”, en *Actas del XII congreso de la asociación internacional de hispanistas*, 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, vol. 4, 1998, pp. 84-91.
- ◆ BENÍTEZ, Rubén: *Cervantes en Galdós*, Universidad de Murcia, Murcia, 1990.

- ◆ BENÍTEZ, Rubén: *La literatura española en la obra de Galdós*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992.
- ◆ BERKWITZ, H. Chonon: *Benito Pérez Galdós, Spanish liberal crusader*, The university of Wisconsin Press, Madison, 1948.
- ◆ BEYRIE, Jacques: “A propósito del naturalismo: problemas de terminología y de perspectiva literaria en la segunda mitad del siglo XIX”, en: Yvan Lissorgues (Coord.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX: Actas del congreso internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987*, cit. infra, PP. 33-46.
- ◆ BLANCO AGUINAGA, Carlos: “On the birth of Fortunata”, en *Anales galdosianos*, University of Pittsburgh, Pittsburgh-Pennsylvania, Año III, 1968, pp. 13-24.
- ◆ BLANCO AGUINAGA, Carlos: “Silencios y cambios de rumbo: sobre la determinación histórica de las ficciones de Galdós”, en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit. infra, pp. 187-206.
- ◆ BLY, Peter A. (Ed.): *Galdós y la historia*, Ottawa, Dovehause, 1988.
- ◆ BLY, Peter A.: “Introducción”, en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit. supra, pp. 13-32.
- ◆ BLY, Peter A.: *Pérez Galdós: Nazarín*, Grant & Cutler Ltd in association with Tamesis Books Ltd, Londres, 1991.
- ◆ BONET, Laureano: “Introducción: Galdós crítico literario”, en: Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, cit. infra, pp. 7-101.
- ◆ BRAGUINSKAYA, Ella: “Homenaje a Nazarín o pensamientos sobre el entorno”, en *Actas del cuatro congreso internacional de estudios galdosianos (1990)*, tomo I, ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, pp. 361-368.
- ◆ BRAVO-VILLASANTE, Carmen “Prólogo” a: Emilia Pardo Bazán, *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, cit. infra, pp. 1-12.
- ◆ BRAVO-VILLASANTE, Carmen: “Aspectos inéditos de Emilia Pardo Bazán (Epistolarios con Galdós)”, en *Actas del séptimo congreso de la asociación internacional de hispanistas*, 1971, pp. 199-204.
- ◆ BRAVO-VILLASANTE, Carmen: “Veintiocho cartas de Galdós a Pereda”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 250-252 (octubre 1970- enero 1971), pp. 9-51.
- ◆ BRAVO-VILLASANTE, Carmen: *Galdós visto por sí mismo*, Magisterio español, Madrid, 1970.
- ◆ BRAVO-VILLASANTE, Carmen: *Galdós*, Mondadori, Madrid, 1988.

- ◆ CARDONA, Rodolfo: “El manuscrito de *Doña Perfecta*: una descripción preliminar”, en *Anales galdosianos*, The University of Texas at Austin, año XI, 1976, pp. 9-13.
- ◆ CARDONA, Rodolfo: “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, edición de Rodolfo Cardona, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 13-66.
- ◆ CASALDUERO, Joaquín: “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *Marianela*, cit. infra, 2002, pp. 11-43.
- ◆ CASALDUERO, Joaquín: “Prólogo” a: Benito Madariaga de la Campa, *Benito Pérez Galdós: Biografía Santanderina*, cit. infra, pp. 11-16.
- ◆ CASALDUERO, Joaquín: *Vida y obra de Galdós*, Gredos, Madrid, 1970.
- ◆ CASTAÑEDA, Juan Pedro: “Nazarín, de Benito Pérez Galdós”, en: Juan Pedro Castañeda, Juan José Delgado y Sabas Martín, *Doce novelas que se pueden leer*, Asociación cultural Cabrea y Galdós, Santa Cruz de Tenerife, 2006, pp. 13-24.
- ◆ CAUDET, Francisco y MARTÍNEZ CACHERO, José María: *Pérez Galdós y Clarín*, R. de la Fuente (Ed.), ediciones Júcar, 1993.
- ◆ CAUDET, Francisco: “La falacia mimética: la cuestión del realismo en Galdós”, en: Ángels Santa (Ed.), *Benito Pérez Galdós, Camins creuats II*, cit. infra, pp.13-40.
- ◆ CAUDET, Francisco: *El mundo novelístico de Pérez Galdós*, 1ª edición, Anaya, Madrid, 1992.
- ◆ CHAMBERLÍN, Vernon A. y WEINER, Jack: “*Doña Perfecta* de Galdós y *Padres e hijos* de Turguénev: dos interpretaciones del conflicto entre las generaciones”, en *Benito Pérez Galdós*, Douglass M. Rogers (Ed.), cit. infra, pp. 231-243.
- ◆ CHAMBERLÍN, Vernon A.: “De Galdós”, en *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos*, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid, 1977, pp. 144-151.
- ◆ CHAMBERLÍN, Vernon A.: “Verosimilitud y humorismo de los apodos en *Fortunata y Jacinta*” en *Actas del quinto congreso internacional de estudios galdosianos (1992)*, tomo I, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid, 1995, pp. 59-65.
- ◆ CLARÍN, Leopoldo Alas: *Galdós, novelista*, edición e introducción de Adolfo Sotelo Vázquez, PPU, Barcelona, 1991.
- ◆ CONDE, Linadge: “Plenitud del realismo en la novelística de Galdós: algunos paralelos”, en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980, pp. 271-310.

- ◆ CORREA, Gustavo: “Calderón y la novela realista española”, en *Anales galdosianos*, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Año XVIII, 1983, pp. 15-24.
- ◆ CORREA, Gustavo: “Tradición mística y cervantismo en las novelas de Galdós, 1890-97”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit. infra, pp. 143-159.
- ◆ CORREA, Gustavo: *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Editorial Gredos, Madrid, 1974.
- ◆ CORREA, Gustavo: *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Editorial Gredos, Madrid, 1977.
- ◆ CRUZ GIRÁLDEZ, Miguel: “Realidad y literatura en los *Episodios Nacionales*: el caso de *Amadeo I*”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pp. 351-357.
- ◆ DE ALBORNOZ, Álvaro: *La política internacional de España. Galdós o el optimismo liberal*, Buenos Aires, 1943.
- ◆ DE LA NUEZ, Sebastián y SCHRAIBMAN, José: *Cartas del archivo de Galdós*, Taurus, Madrid, 1967.
- ◆ DE MADARIAGA, Salvador: *Semblanzas literarias contemporáneas*, Editorial Cervantes, Barcelona, 1924.
- ◆ DEAN-THACKER, Verónica P.: *Galdós político*, Real sociedad económica de amigos del país, las Palmas de Gran Canaria, 1992.
- ◆ DEL PARDO ESCOBAR BONILLA, María: “Artificios narrativos en *Nazarín* de Galdós”, en *Philologica canariensis*, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Núm. 4-5, 1998-1999, pp. 72-82.
- ◆ DEL PRADO ESCOBAR, María: “Galdós y la educación de la mujer”, en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980, pp. 165-182.
- ◆ DEL RÍO, Ángel: “Galdós: síntesis de la novela y del espíritu de la época”, en *Historia de la literatura española*, vol. 2, Bruguera, Barcelona, 1985.
- ◆ DENDLE, Brian J.: “Historia y ficción en *Trafalgar* y *El equipaje del rey José*”, en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la Historia*, cit. supra, pp. 49-63.
- ◆ DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier y DIEZ DE REVENGA, María Josefa: “Realidad y literatura en los *Episodios Nacionales*: «*La estafeta romántica*»”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, ediciones

del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pp. 303-312.

- ◆ ELIZALDE, Ignacio: *Pérez Galdós y su novelística*, Universidad de Deusto, 2ª edición, Bilbao, 1988.
- ◆ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio: “*Doña Perfecta* de B. P. Galdós, como novela de tesis”, en *Actas del XI congreso internacional de lingüística y filología románicas*, Madrid, 1968, pp. 107-146.
- ◆ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio: “Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria”, en *Anales galdosianos*, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Año XVII, 1982, pp. 7-23.
- ◆ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio: “Isabel II, *La de los tristes destinos*”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pp. 313-327.
- ◆ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio: “Personajes de la Mancha en las novelas de B. P. Galdós”, en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, Núm. 9, diciembre 1979, pp. 119-153.
- ◆ FERNÁNDEZ MONTESINOS, José: “Galdós en busca de la novela”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit. infra, pp. 113-119.
- ◆ FERNÁNDEZ MONTESINOS, José: *Galdós*, (tomos I, II, III), Editorial Castalia, 2ª edición, Madrid, 1980.
- ◆ GARCÍA GALIANO, “El narrador de Nazarín”, en *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos (1990)*, tomo I, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, pp. 159-170.
- ◆ GOLDMAN, Peter B.: “«Cada Peldaño tenía su historia»: conciencia histórica y conciencia social en *Fortunata y Jacinta*”, en: Peter Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit. supra, pp. 145-165.
- ◆ GOLDMAN, Peter B.: “Galdós and the aesthetic ambiguity: notes on the thematic structure of *Nazarín*”, en *Anales galdosianos*, The university of Texas, Austin, Año IX, 1974, pp. 99-112.
- ◆ GULLÓN, Agnes: “Escenario, personaje y espacio en *Nazarín*”, en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980, pp. 211-222.

- ◆ GULLÓN, Germán: “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, edición de Germán Gullón, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, pp. 9-41.
- ◆ GULLÓN, Germán: “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *Miau*, edición de Germán Gullón, Editorial Espasa Calpe, 7ª edición, Madrid, 2007, pp. 9-46.
- ◆ GULLÓN, Germán: “La representación del espacio público en Galdós (*Fortunata y Jacinta*)” en: Yolanda Arencibia y Ángel Bahamonde (Eds.), *Galdós en su tiempo*, cit. supra, pp. 233-257.
- ◆ GULLÓN, Germán: “Realismo Castizo y la novela del siglo XIX” en *Actas del décimo congreso de la asociación internacional de hispanistas*, 1971, pp. 1295-1301.
- ◆ GULLÓN, Ricardo: “Galdós describe la historia de la restauración como una fantasmagoría”, en *El País*, 26/02/1981. citado en la página web: http://www.elpais.com/articulo/cultura/PEREZ_GALDOS/_BENITO/GULLON/_RICARDO/FUNDACION_JUAN_MARCH/Gullon/Galdos/describe/historia/Restauracion/fantasmagoria/elpepicul/19810226elpepicul_5/Tes
- ◆ GULLÓN, Ricardo: “La historia como materia novelable”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit. infra, pp. 403-426.
- ◆ GULLÓN, Ricardo: “Los *Episodios*: la primera serie”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit. infra, pp. 379-402.
- ◆ GULLÓN, Ricardo: *Galdós, novelista moderno*, Taurus, Madrid, 1987.
- ◆ GULLÓN, Ricardo: *Técnicas de Galdós*, Taurus, Madrid, 1980.
- ◆ HERRERA DEL CASTILLO, María Teresa: “¿Por qué es realista la novela de Galdós?”, en *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos (1990)*, tomo II, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, pp. 425-436.
- ◆ HINTERHÄUSER, Hans: *Los “Episodios Nacionales” de Benito Pérez Galdós*, versión castellana de José Escobar, Editorial Gredos, Madrid, 1963.
- ◆ JOVER ZAMORA, José María: *Historiadores españoles de nuestro siglo*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1999.
- ◆ KRONIK, John W.: “¿Qué es un Galdós?": Los estudios galdosianos en la edad posmoderna”, en *Isidora*, Núm. 2, mayo de 2006, pp. 47-56.
- ◆ KRONIK, John W.: “Estructuras dramáticas en *Nazarín*”, en *Anales galdosianos*, The University of Texas, Austin, Año IX, 1974, pp. 81-98.

- ◆ KRONIK, John W.: “La retórica del realismo: Galdós y Clarín”, en: Yvan Lissorgues (Ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX: Actas del congreso internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987*, cit. infra, p. pp. 47-57.
- ◆ LAKH, Sadi: “El fusilamiento de los sargentos del 22 de junio en Ángel Guerra”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pp. 91-99.
- ◆ LAMBERT, A. F.: “Galdós and Concha Ruth Morell”, en *Anales galdosianos*, The University of Texas, Austin, Año VIII, 1973, pp. 33-49.
- ◆ LASSATTETA, Manuel C.: *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*, Ínsula, Madrid, 1974.
- ◆ LÁZARO CARRETER, Fernando y Correa Calderón, E: *Literatura española contemporánea*, Anaya, Madrid, 1966.
- ◆ LETEMENDÍA, Emily: “Galdós y los ingleses en la primera serie de los *Episodios Nacionales*” en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit. supra, pp. 65-80.
- ◆ LISSORGUES, Yvan (Coord.): *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX: Actas del congreso internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-le Mirail del 3 al 5 de noviembre de 1987*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- ◆ LISSORGUES, Yvan: “Benito Pérez Galdós: la novela tendenciosa de fin de siglo (*Realidad, Ángel Guerra, Nazarín, Halma, Misericordia, El abuelo*)” en: Àngels Santa (Ed.), *Benito Pérez Galdós, Camins creuats II*, cit. infra, pp. 177-193.
- ◆ LÓPEZ NIETO, Juan C.: “Estudio preliminar” a: Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, cit. infra, pp. 7-134.
- ◆ López Sanz, Mariano: *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo-Bazán*, Pliegos, Madrid, 1985
- ◆ LÓPEZ, Mariano: “Antinaturalismo y humanismo en Galdós: «Ángel Guerra», «Nazarín», y «Halma»”, en *Hispania*, vol. 61, Nº 1, Marzo de 1978, pp. 69-77.
- ◆ LÓPEZ-LANDY, Ricardo: *El mundo novelesco en la obra de Galdós*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1979.
- ◆ MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito: *Benito Pérez Galdós: biografía santanderina*, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1979.
- ◆ MARTÍNEZ LAÍNEZ, Fernando: “Prólogo” a: Benito Pérez Galdós, *Guerra de Independencia: tomo I, La Corte de Carlos IV, El 19 de marzo y el 2 de mayo*,

Bailén, Napoleón en Chamartín, Zaragoza, Algaba ediciones, Madrid, 2008, pp. 11-22.

- ◆ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: “«Don Benito Pérez Galdós» Discursos leídos ante la Real Academia Española: contestación a Galdós”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit. infra, p. 51-74.
- ◆ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de los heterodoxos españoles*, 2ª edición, edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, (VI Heterodoxia en España), Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1963.
- ◆ MESSINA FAJARDO, Trinis Antonietta: “Nombres y símbolos en *Marianela* de Benito Pérez Galdós”, en *Castilla. Estudios de literatura*, Núm. 1, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 72-90.
- ◆ MIRANDA GARCÍA, Soledad: “Galdós y la religiosidad de su época (I)”, en *Anuario de estudios atlánticos*, Núm. 28, 1984, pp. 549-614
- ◆ MIRANDA GARCÍA, Soledad: “Galdós y la religiosidad de su época (II)”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Núm. 30, 1982, pp. 523-640.
- ◆ MONEY GULLÓN, Agens: “«*Fortunata y Jacinta*» en inglés”, en *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos*, ediciones del Exmo. Cabildo insular de Gran Canaria, Madrid, 1977, pp. 376-381.
- ◆ MONTERO PADILLA, José: “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, edición de José Montero Padilla, Random House Mondadori, 1ª edición, Barcelona, 2004, pp. 5-47.
- ◆ MONTOYA CAMARENA, Blanca A.: *Metapsicología de doce protagonistas: una trayectoria de Galdós*, (tesis doctoral), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2008.
- ◆ MORA GARCÍA, José Luis: *Galdós (1843-1920)*, Ediciones del Orto, Madrid, 1998.
- ◆ MORA GARCÍA, José Luis: *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana (1888-1905)*, ediciones de la Universidad de Salamanca y del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Salamanca, 1981.
- ◆ MORÓN ARROYO, Ciriaco: “*Nazarín* y *Halma*: sentido y unidad”, en *Anales galdosianos*, University of Pittsburgh, Pittsburgh-Pennsylvania, Año II, 1967, pp. 67-81.
- ◆ NERVO, Amado: “Los grandes de España: Benito Pérez Galdós”, en: Douglass M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós*, cit. infra, pp. 75-80.
- ◆ ORTIZ ARMENGOL, Pedro: *Vida de Galdós*, Crítica, Barcelona, 1996.

- ◆ PALLEY, Julián: “Nazarín y *El idiota*”, en *Ínsula*, Núm. 258, 1968, p. 3.
- ◆ PARDO BAZÁN, Emilia: *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, prólogo y edición de Carmen Bravo-Villasante, Ediciones Turner, Madrid, 1975.
- ◆ PARKER, Alexander A.: “Nazarín, or the Passion of Our Lord Jesus Christ According to Galdós”, en *Anales galdosianos*, University of Pittsburgh, Pittsburgh-Pennsylvania, Año II, 1967, pp. 83-101.
- ◆ PATIÑO EIRÍN, Cristina: “Cervantes en la obra de Pardo Bazán”, en: Antonio Bernat Vistarini (Ed.), *Volver a Cervantes: Actas del IV congreso internacional de la asociación de cervantistas*, tomo II, Universitat de les Illes Balears, Palma, 2001, pp. 1219-1228.
- ◆ PATTISON, Walter T.: “Tow Women in the life of Galdós”, en *Anales galdosianos*, The University of Texas, Austin, Año VIII, 1973, pp. 23-31.
- ◆ PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco: *El problema religioso en la generación de 1868*, Taurus, Madrid, 1975.
- ◆ PÉREZ VIDAL, José: “Canarias en Galdós”, en *Anuario de estudios atlánticos*, Madrid-Las Palmas, Núm. 19, 1973, pp. 43-151.
- ◆ PLAVSKIN, Zajar: “Benito Pérez Galdós y la literatura rusa de su tiempo”, en *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos (1990)*, tomo II, ediciones del Excmo. Cabildo insular de Gran Canaria, Madrid, 1993, p. 635-641.
- ◆ RAMÍREZ JAIME, Ana Sofía: *Identificación de Fontane y Galdós con la sociedad de su época: los escenarios reales de las novelas berlinesas y madrileñas*, (tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992.
- ◆ RAMOS GASCÓN, Antonio: “Presentación”, en *Anales galdosianos*, The university of Texas, Austin, Año IX, 1974, pp. 79-80.
- ◆ REBOLLO SÁNCHEZ, Félix: “Galdós entre la historia y la novela”, en *Historia y Comunicación Social*, 1., servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 1996, pp. 75-85.
- ◆ REGALADO GARCÍA, Antonio: *Benito Pérez Galdós y la novela histórica, 1868-1912*, prólogo de Manuel Durán, Ínsula, Madrid, 1966.
- ◆ RIBBANS, Geoffrey: “¿Historia novelada o novela histórica? Las diversas estrategias en el tratamiento de la historia de las *Novelas contemporáneas* y los *Episodios Nacionales*”, en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit. supra, pp. 167-186
- ◆ RODGERS, Eamonn: “Liberalismo y religión en Galdós, universidad de Strathclyde, (Publicado en *Analecta Malacitana*, XIX, 1, 1996, pp. 121-130.

- ◆ RODGERS, Eamonn: “Teoría literaria y filosofía de La historia en el primer Galdós”, en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit. supra, pp. 35-47.
- ◆ RODRIGO DELGADO, María José: “El discurso político en *La fontana de Oro*”, en: José Antonio Hernández Guerrero, M^a del Carmen García Tejera, Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (Eds.), *Política y oratoria: El lenguaje de los políticos*, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2002, pp. 165-174.
- ◆ RODRÍGUEZ BATLLORI, Francisco: *Galdós en su tiempo*, Prólogo de Federico Carlos Sainz de Robles, Litografía Saavedra, Las Palmas de Gran Canaria, 1968.
- ◆ RODRÍGUEZ LÓPEZ-BREA, Carlos, “Galdós, un cristiano heterodoxo”, en: Yolanda Arencibia y Ángel Bahamonde (Eds.), *Galdós en su tiempo*, cit. supra, pp. 135-164.
- ◆ RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: “Estudio Preliminar” a: Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, cit. infra, pp. 7-278.
- ◆ RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: “*Fortunata y Jacinta*, novela literaria”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pp. 187-196.
- ◆ RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: “Introducción” a: Benito Pérez Galdós, *Trafalgar*, cit. infra, pp. 9-67.
- ◆ RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: *Galdós, Burguesía y Revolución*, Ediciones Turner, Madrid, 1975.
- ◆ ROGERS, Douglass M. (Ed.): *Benito Pérez Galdós*, Taurus, 2^a edición, Madrid, 1979.
- ◆ ROMERO TOBAR, Leonardo: “Del «Nazarenito» a Nazarín”, en *Actas del quinto congreso internacional de estudios galdosianos (1992)*, tomo I, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, pp. 471-485.
- ◆ RUBÍN, Walter: “Las monjas en la obra de Galdós”, en *Atlántida*, Vol. IX, Núm. 53, septiembre-octubre de 1971, pp. 504-525.
- ◆ RUIZ DE LA SERNA, Enrique y CRUZ QUINTANA, Sebastián: *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós*, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1973.
- ◆ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: “Prólogo” a: Benito Pérez Galdós, *Recuerdos y memorias*, Tebas, Madrid, 1975, pp. 7-24.
- ◆ SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Pérez Galdós: vida, obra y época*, Vasallo de Mumbert, Madrid, 1970.

- ◆ SANTA, Àngels (Ed.): *Benito Pérez Galdós, Camins creuats II*, ediciones de la universidad de Lleida, Lleida, 1997.
- ◆ SCANLON, Geraldine M.: “Problema social y krausismo en *Marianela*”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, vol. I, ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pp. 81-95.
- ◆ SECO SERRANO, Carlos: “Los Episodios Nacionales como fuente histórica”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 250-252 (octubre 1970-enero 1971), pp. 256-284.
- ◆ SHOEMAKER, William H.: “¿Cómo era Galdós?”, en *Anales galdosianos*, The University of Texas, Austin, Año VIII, 1973, pp. 5-21.
- ◆ SHOEMAKER, William H.: “Cara y cruz de la novelística galdosiana”, en *Estudios sobre Galdós*, Editorial Castalia, Valencia, 1970, pp. 241-257.
- ◆ SHOEMAKER, William H.: *Una amistad literaria: La correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes, 1964.
- ◆ SMITH, Alan E.: “Nazarín, masculino, femenino: aspectos de la imaginación mitológica galdosiana”, en *Revista hispánica moderna*, vol. 50, Núm. 2, 1997, pp. 290-298.
- ◆ SMITH, Alan E.: “Una posible fuente panfletaria de *Nazarín*: «Evangelio de Don Juan; el moderno precursor en la segunda y anunciada venida del Mesías»”, en *Anales galdosianos*, Queen’s University, Kingston, Ontario, Canada, Año XXVI, 1991, pp. 51-56.
- ◆ SMITH, Gilbert: “Los narradores de Galdós y la hermeticidad de la novela”, en *Actas del VII congreso de la asociación internacional de hispanistas (1980)*, vol. I, Bulzoni Editore, 1982, pp. 979-985.
- ◆ SOTELO VÁZQUEZ, “Introducción” a: Leopoldo Alas Clarín, *Galdós, novelista*, cit. supra, pp. III-XLII.
- ◆ TORRES NEBRERA, Gregorio: “Introducción biográfica y crítica” a: Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, edición de Gregorio Torres Nebrera, Editorial Castalia, Madrid, 2001, pp. 7-52.
- ◆ TORRICO GIL, Ana: *Claves de Trafalgar*, Editorial Ciclo, 1ª edición, Madrid, 1990.
- ◆ UREY, Daine F.: “Don Quijote y Napoleón en los «*Episodios Nacionales*» de Galdós”, en *Actas del XI congreso internacional de hispanistas (1992)*, vol. 3, Asociación Internacional de Hispanistas, 1994, pp. 292-300.

- ♦ UTT, Roger L.: “*Sic vos non bobis*: herencia historiográfica y coherencia estructural de *La batalla de los Arapiles*”, en: Peter A. Bly (Ed.), *Galdós y la historia*, cit. supra, p. 81-98.
- ♦ VARIAS, Juan: “Estudio preliminar” a: Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, cit. infra, pp. 5-55.
- ♦ VIGARA TAUSTE, Ana M^a: “Miau: El lenguaje coloquial (humano) en Galdós”, en *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos (1990)*, tomo I, ediciones de Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid, 1993, pp. 569-591.
- ♦ ZLOTCHÉW, Clark M. “Orbajosa y el caballo de Troya”, en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, tomo II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pp. 267-274.

2. BIBLIOGRAFÍA DE BENITO PÉREZ GALDÓS:

- ♦ PÉREZ GALDÓS, Benito: “En la calle”, en: Leo J. Hoar JR., *Benito Pérez Galdós y la Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, Ínsula, Madrid, pp. 254-257.
- ♦ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Amadeo I*, Historia 16, Madrid, 1996.
- ♦ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Ángel Guerra*, Historia 16, Madrid, 1970
- ♦ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Bodas reales*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- ♦ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Cánovas*, Historia 16, 1996.
- ♦ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Doña Perfecta*, edición de Juan C. López Nieto, ediciones Akal, Madrid, 2006.
- ♦ PÉREZ GALDÓS, Benito: *El audaz: historia de un radical de antaño*, Alianza, Madrid, 1986.
- ♦ PÉREZ GALDÓS, Benito: *El doctor Centeno*, Alianza editorial, Madrid, 1985.
- ♦ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Ensayos de crítica literaria*, edición de Laureano Bonet, Península, Barcelona, 1999.
- ♦ PÉREZ GALDÓS, Benito: *España sin rey*, Historia 16, Madrid, 1996.
- ♦ PÉREZ GALDÓS, Benito: *España trágica*, Historia 16, Madrid, 1996.
- ♦ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Fortunata y Jacinta*, edición de Julio Rodríguez Puértolas, Akal, Madrid, 2005.
- ♦ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Gloria*, Alianza editorial, Madrid, 1984.
- ♦ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Halma*, Ediciones Rueda J. M., 1^a edición, Madrid, 2001.

- ◆ PÉREZ GALDÓS, Benito: *La de los tristes destinos*, Historia 16, Madrid, 1995.
- ◆ PÉREZ GALDÓS, Benito: *La fontana de oro*, Editorial Alianza, Madrid, 2007.
- ◆ PÉREZ GALDÓS, Benito: *La primera república*, Historia 16, Madrid, 1996.
- ◆ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Las tormentas del 48*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- ◆ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Marianela*, edición de Joaquín Casaldueño, Cátedra, Madrid, 2002.
- ◆ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Memorias de un desmemoriado. Crónica de Madrid*, prólogo de Juan Van-Halen, Visor libros, Madrid, 2004.
- ◆ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Nazarín*, edición de Juan Varias, Akal, Madrid, 2001.
- ◆ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Trafalgar*, edición de Julio Rodríguez Puértolas, Cátedra, 7ª edición, Madrid, 2005.
- ◆ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Viaje a Italia*, en *Obras completas*, edición de Federico Carlos Sainz Robles, Aguilar, tomo VI, 5ª edición, 1968.
- ◆ PÉREZ GALDÓS, Benito: *Zumalacárregui*, edición a cargo de Francisco Muñoz Marquina, editorial Castalia, Madrid, 2003.

III- BIBLIOGRAFÍA DE Y SOBRE YAḤYÀ ḤAQQĪ:

1. BIBLIOGRAFÍA SOBRE YAḤYÀ ḤAQQĪ:

- ◆ ‘Abdel-Gafār Mikāwī, “‘An taḡrubaty al-maḥdūda ma‘ Yaḥya Ḥaqqī” (Sobre mi limitada experiencia con Yaḥyà Ḥaqqī) en *Mulajjaṣāt abḥāt nadwat wýūh Yahyà Ḥaqqī* (Actas de las investigaciones del simposio de las Caras de Yaḥyà Ḥaqqī), al-maḡlis al-a‘la lil-ṭaqafa, al-Qahira, 10-12 de enero de 2005, pp. 105-114.
- ◆ ‘Abdel-Hamīd Ibrāhīm, “Yaḥyà Ḥaqqī wa-Fayḍ al-karīm” (Yaḥyà Ḥaqqī y la abundancia del Generoso), en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab ‘ūn šam‘a fī ḥayāt Yahyà Ḥaqqī*, cit. infra, pp. 127-135.
- ◆ ‘Abdel-Hamīd Ibrāhīm, *Al-Ra‘ṣatu al-‘ulā wa-ha‘ulā’ al-‘ūdabā’* (El primer estremecimiento y estos literatos), Dār al-ma‘ārif, al-Qāhira, 1994.
- ◆ ‘Alī Al-Rā‘ī, *Dirasāt fī al-riwāya al-miṣriyya* (Estudios en la novela egipcia), al-mu‘asasa al-miṣriyya al-‘amma lil-ta’līf wal-naṣr, al-Qāhira, 1964.
- ◆ ‘Abdel-Raḥmān Abu ‘Awf, *Fuṣūl fī al-naqd wal-adab* (Capítulos en la crítica y la literatura), al-hay‘a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 2001.

- ◆ Aḥmad ‘Abbās Ṣāliḥ, “Yaḥyà Ḥaqqī wa-al-ŷīl al-Dahabī” (Yaḥyà Ḥaqqī y la generación de oro), en *Mulajjasāt abḥāt nadwat wŷūh Yaḥyà Ḥaqqī*, al-maŷlis al-a‘lā lil-ṭaqafa, al-Qāhira, 2005, pp. 15-21.
- ◆ Aḥmad Daḥbūr, “al-Bustŷī min qišṣat Yaḥyà Ḥaqqī ilā sinariyu Ṣabrī Mūsà” (al-Bustŷī: de la novela de Yaḥyà Ḥaqqī al guión de Ṣabrī Mūsà) en *al-Ḥayāt al-ŷadīda*, Núm. 4076, 28/2/2007, p. 16.
- ◆ Aḥmad Darwīš, *Tiqniyāt al-fan al-qaṣaṣī ‘abr al-rāwī wal-ḥākī*, (Técnicas del arte novelístico a través del novelista y el narrador) Lonŷmān, al-Qāhira, 1988.
- ◆ ‘Alī Adham, *Fuṣūl fī al-adab wa-l-naqd wa-l-tarīj* (capítulos en la literatura, la crítica y la historia), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qahira, 1979.
- ◆ ‘Alī Ŷum‘a, “Muqadima” (introducción a): Yaḥyà Ḥaqqī, *Min fayḍ al-Karīm*, (De la abundancia del Generoso), cit. infra, pp. 7-10.
- ◆ Bāsim ‘Abdel-Ḥamīd Ḥammūdi, “Kunasat al-dukkān”, en *Al-Madā*, Núm. 623, 18 marzo de 2006, p. 1.
- ◆ CAMPBELL, Robert B.: “Yaḥyà Ḥaqqī”, en *A‘lām al-adab al-‘arabī al-mu‘āṣir: Siyar wa-siyar ḍatiyya* (Escritores árabes contemporáneos: Biografías y autobiografías), al-Šarika al-muttaḥida lil-tawzī‘, Beirut, 1996, pp. 497-500.
- ◆ COOKE, Miriam: “Yaḥyà Ḥaqqī as critic and nationalist”, en *International Journal of Middle East Studies*, Cambridge University Press, vol. 13, No. 1, February of 1981, pp. 21-34.
- ◆ COOKE, Miriam: *Yaḥyà Ḥaqqī: taṣrīḥ mufakkir miṣrī* (Yaḥyà Ḥaqqī: anatomía de un intelectual egipcio), traducción del inglés al árabe de Jayrī Dawma, al-maŷlis al-a‘lā lil-ṭaqāfa, al-Qāhira, 2005.
- ◆ Fajrī Ṣāliḥ, “al-Ḥiwāriyya wa-maḏāhir al-ta‘adudiyya al-ṣawtiyya fī-riwāyat *Qindīl Umm Hāšim*” (El dialogismo las manifestaciones de la variedad de voces en *Qindīl Umm Hāšim*), en *Mulajjasāt abḥāt nadwat wŷūh Yaḥyà Ḥaqqī*, al-maŷlis al-a‘lā lil-ṭaqafa, al-Qāhira, 2005, p. 59.
- ◆ Fārūq Šūša, “Ma‘ al-udabā’” (Con los literatos), en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab ‘ūn šam‘a fī ḥayāt Yaḥyà Ḥaqqī*, cit. infra, pp. 25-37.
- ◆ Fathī Radwān, “Yaḥyà Ḥaqqī: Amīr al-maqāla al-qaṣaṣiyya” (Yaḥyà Ḥaqqī: el príncipe del ensayo novelístico) *Al-Hilāl*, al-Qāhira, febrero de 1985, pp. 58-64.
- ◆ Fu‘ād Dawāra, “Zāhira adabiyya farīda: al-ruṣāša al-latī inṭalaqat min Qalb Yaḥyà Ḥaqqī” (Fenómeno literario único: la bala que partió del corazón de Yaḥyà Ḥaqqī), en *Maŷallat al-‘Aarabī*, Núm. 449, El lunes 1 abril de 1996, citado en

http://www.alarabimag.com/arabi/Data/1996/4/1/Art_21352.XML (último acceso en 16/09/2009).

- ◆ Fu'ād Dawāra, *'Ašrat udabā' yataḥadaṭūn* (Conversaciones de diez literatos), al-hay'a al-misriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 1996.
- ◆ Fu'ād Dawāra, *Fi al-riwāya al-miṣriyya* (En la novela egipcia), Dār al-kitāb al-‘arabī lil-ṭibā‘a wal-našr, 1968.
- ◆ Ḥamdī ‘Abdīn, “Yaḥyā Ḥaqqī... inḥāz lilmuḥamašīn al-miṣriyīn ragma uṣulih al-turkiyya” (Yaḥyā Ḥaqqī... se inclinó a los marginados egipcios, a pesar de sus orígenes turcos), en *al-Šarq al-Awsaṭ*, Núm. 8875, el lunes 17 marzo de 2003, en: <http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=158215&issueno=8875> (último acceso en 30/03/2010).
- ◆ Ḥamdī ‘Abdīn, “Kuttāb wa-mufakkirūn miṣriyyūn wa-aḡānib yantaqidūn taḡahul Yaḥyā Ḥaqqī wa-ibdā‘ātuh” (Escritores y pensadores, egipcios y extranjeros, critican el hecho de ignorar a Yaḥyā Ḥaqqī y sus creaciones), en *al-Šarq al-awsaṭ*, Núm. 9547, el lunes 17 enero de 2005, <http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=277748&issueno=9547> (último acceso 11/03/2010).
- ◆ Ḥamdī Ḥusayn, *Al-ru'ya al-siāsiyya fī al-riwya al-waqi'iyya fī Miṣr* (La visión política en la novela realista en Egipto), Maktabat al-adāb al-Qāhira, 1994.
- ◆ Ḥamīd Liḥmdānī, “Juṣiṣiyāt al-rw'iya al-sardiyya fī Qiṣṣat Qindīl Umm Hāšim” (Peculiaridades de la visión narrativa en la novela de *El candil de Umm Hāšim*) *Mulajjaṣāt abḡāt nadwat wḡūh Yaḥyā Ḥaqqī*, al-maḡlis al-a‘lā lil-ṭaqāfa, al-Qāhira, 2005, pp. 29-30.
- ◆ Ḥasan ‘Abdel-Mawḡūd y Usāma Fārūq, “Ma’at ‘ām ‘lā milād Yaḥyā Ḥaqqī... mu’sis al-qīṣṣa al-qaṣīra al-miṣriyya” (El centenario de Yaḥyā Ḥaqqī... el fundador de la novela corta egipcia), *Akhbar al-adab*, Núm. 601, el domingo 16 de enero de 2005, en: <http://www.mafhoum.com/press7/223C32.htm> (último acceso en 30/06/2010).
- ◆ Hayssam Khachaba, "Figure d'un pionnier littéraire" *Hebdo Al-Ahram*, 2-19-2005. citado en: <http://hebdo.org.eg/arab/ahram/2005/1/19/livr2.htm> (último acceso en 16-06-2009).
- ◆ Ihsān Kamāl, “Šahādah” (Un testimonio) *Mulajjaṣāt abḡāt nadwat wḡūh Yaḥyā Ḥaqqī*, al-maḡlis al-a‘lā lil-ṭaqāfa, al-Qāhira, 2005, pp. 99-100.

- ◆ ‘Iz Al-dīn Ismā‘īl, *Al-ši‘r fī iṭār al-‘aṣr al-ṭawrī* (La poesía en el marco de la época revolucionaria), Dār al-ḥadāṭa, Beirut, 2ª ed., 1985.
- ◆ JUSTEL CALABOZO, Braulio: “Introducción” a: Yaḥyà Ḥaqqī, *La lámpara de Umm Hāšim*, cit. infra, pp. 9-50.
- ◆ JUSTEL CALABOZO, Braulio: “Yaḥyà Ḥaqqī: el maestro de todos”, en *Intramuros*, Año XIV, Núm. 28, verano/otoño 2008, pp. 18-19.
- ◆ Maḥmūd Ḥāmid Šawkat, *Muqawimāt al-qīṣṣa al-‘arabiyya al-ḥadīṭa* (Aspectos de la novela árabe moderna), Dār al-fikr al-‘arabī, al-Qahira, 1974.
- ◆ Maḥmūd Taymūr, “Bayn Sab‘ min al-ḥalwa wa-Qindīl Umm Hāšim” (Entre *Un león de Postre* y *El candil de Umm Hāšim*), en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab‘ūn šam‘a fī ḥayāt Yaḥyà Ḥaqqī*, cit. infra, pp. 39-44.
- ◆ MARTÍNEZ MONTÁVEZ, Pedro, *Siete cuentistas egipcios contemporáneos*, Instituto de Estudios Islámicos, 1964.
- ◆ Maṣrī Ḥanūra, “Ḥaqqī mubdi‘an” (Ḥaqqī, creador) en: Muṣṭfā ‘Abdel-Ganī, *Itiyahāt al-naqd al-riwā‘ī al-mu‘āṣir* (Las corrientes de la crítica novelística contemporánea), vol. 1, al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 2001.
- ◆ Maḥmūd Ṭubiya, *‘Iṭr al-qanādīl* (El perfume de los candiles), al-maḥlis al-a‘lā lil-ṭaqaḥa, al-Qahira, 2005.
- ◆ Miriam Cooke, “Yaḥyà Ḥaqqī wal-sīra al-ḥayātīyya” (Yaḥyà Ḥaqqī y la autobiografía), en *Mulajjaṣāt abḥāt nadwat wūḥ Yaḥyà Ḥaqqī*, al-maḥlis al-a‘lā lil-ṭaqaḥa, al-Qāhira, 2005, p. 79.
- ◆ Mona Anis, “Thus spoke Yehia Haqqi” en *Al-Ahram Weekly*, 29 April- 5May 2004, Issue No. 688, located en: <http://weekly.ahram.org.eg/2004/688/bo7.htm> (último acceso 17/03/2010).
- ◆ Muḥammad Al-Šādī, “Yaḥyà Ḥaqqī wa Fulla Mišmiš Lūlu: al-‘amal al-‘awal” (Yaḥyà Ḥaqqī y *Fulla Mišmiš Lūlu*: la primera obra) *Al-Hilāl*, al-Qāhira, febrero de 1985, pp. 85-94.
- ◆ Muḥammad Muḥammad Qāsim, “Yaḥyà Ḥaqqī wa- Qindīl Umm Hāšim” (Yaḥyà Ḥaqqī y *El candil de Umm Hāšim*) en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab‘ūn šam‘a fī ḥayāt Yaḥyà Ḥaqqī*, cit. infra, pp. 179-186.
- ◆ Muḥammad Muṣṭafā Badawī, “Muqadimat al-tarḥama al-inḡliḏiyya li-Qindīl Umm Hāšim” (La introducción de la traducción inglesa de *Qindīl Umm Hāšim*), en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab‘ūn šam‘a fī ḥayāt Yaḥyà Ḥaqqī*, cit. infra, pp. 187-191.
- ◆ Muḥammad Muṣṭafā Badawī, “Qindīl Umm Hāšim, The Egyptian Intellectual between East and West”, en *Modern arabic literature and the West*, Ithaca Press for

the Board of faculty of Oriental Studies, University of Oxford, London, 1985, pp. 83-97.

- ◆ Muḥammad Zaghlūl Sallām, *Dirasāt fi al-qīṣṣa al-‘arabiyya al-ḥadīṭa* (Estudios en la novela árabe moderna), munša’at al-ma‘ārif, Alejandría, 1983.
- ◆ Muṣṭafā ‘Abd-Allah, *Yihād fi al-fan* (Lucha en el arte), al-Maʿyilis al-a‘la lil-ṭaqafa, al-Qāhira, 2005.
- ◆ Muṣṭafā Darwīš, “al-Bustŷī: širā‘ al-jātima bayn qīṣṣat yaḥya Ḥaqqī wa-film Ḥusayn Kamāl” (El conflicto del desenlace entre la obra de Yaḥyà Ḥaqqī y la película de Husayn Kamāl), en *Al-Hilāl*, al-Qāhira, febrero de 1985, pp. 72-77.
- ◆ Muṣṭafā Ibrahīm Ḥasan, *Yaḥyà Ḥaqqī naqīdan wa-mubdi‘an* (Yaḥyà Ḥaqqī, crítico y creador), al-maʿyilis al-‘alā li-ri‘āyat al-funun wal-‘ulūm al-iʿtimāiyya, al-Qāhira, 1970.
- ◆ Nabīl Fārāy, “Šaḥḥ al-nawm” (Despiértate), en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab ‘ūn šam ‘a fi ḥayāt Yaḥyà Ḥaqqī*, cit. infra, pp. 205-220.
- ◆ Nādiya Abu-Gāzī, “Yaḥyà Ḥaqqī: riḥla ḥāfila bil-‘aṭā’ wal-taʿyarud wal-mawadda wal-‘išq li-haza al-waṭan. Yaḥyà Ḥaqqī, al-mawadda al-šādiqa wal-aṭar al-lazī la yumḥā” (Yaḥyà Ḥaqqī: un viaje lleno de generosidad, abstracción, amor a esta patria. Yaḥyà Ḥaqqī, el amor fiel y la huella imborrable), en *Mulajjaṣāt abḥāt nadwat wŷūh Yaḥyà Ḥaqqī*, al-maʿyilis al-a‘la lil-ṭaqafa, al-Qāhira, 2005, p. 83-84.
- ◆ Nādiya al-Kilānī “Yaḥyà Ḥaqqī wa-difā‘ ‘an al-lluga al-‘arabiyya” (Yaḥyà Ḥaqqī y una defensa de la lengua árabe) en *Al-Hilāl*, al-Qāhira, febrero de 1985, pp. 52-57.
- ◆ Na‘īm ‘Aṭiyya, “Nisā’ Yaḥyà Ḥaqqī: al- ša‘īdiyya... al-baḥrāwiyya... wal-gaʿyariyya” (Las mujeres de Yaḥyà Ḥaqqī: la del alto Egipto, la del Delta, la gitana), en *Al-Hilāl*, al-Qāhira, febrero de 1985, pp. 78-84.
- ◆ Na‘īm ‘Aṭiyya, *Yaḥyà Ḥaqqī wa-‘ālamahu al-qāṣaṣī* (Yaḥyà Ḥaqqī y su mundo novelesco), Maktabat al-anʿlu al-miṣriyya, al-Qāhira, 1978.
- ◆ Našwa al-Ḥufī, “Yaḥyà Ḥaqqī bi-rīṣat Muṣṭafā Ḥusayn. Da‘ al-ḥayāt tabda’ min ŷadīd” (Yaḥyà Ḥaqqī dibujado por Muṣṭafā Ḥusayn. Deja que la vida empiece de nuevo), en *al-Miṣrī al-yawm*, 6/5/2009, p. 16.
- ◆ Nāyī Naʿīb, “Yaḥyà Ḥaqqī nāqīdan” (Yaḥyà Ḥaqqī, crítico), en *Al-Hilāl*, al-Qāhira, febrero de 1985, pp. 65-71.
- ◆ Nāyī Naʿīb, *Yaḥyà Ḥaqqī wa-ŷīl al-hanīn al-ḥaḍārī* (Yaḥyà Ḥaqqī y la generación de la añoranza civil), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1998.

- ◆ Naʿyīb Maḥfūz, “Taqdīm” (introducción a): Nuḥa Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Rasā’il Yaḥyā Ḥaqqī li ibnatih* (Las cartas de Yaḥyā Ḥaqqī a su hija), cit. infra, pp. 9-13.
- ◆ Naʿyīb Maḥfūz, “Yaḥyā Ḥaqqī”, en *al-Ahrām*, el miércoles 12 de diciembre de 1992.
- ◆ Nuḥa Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Rasā’il Yaḥyā Ḥaqqī li ibnatih* (Las cartas de Yaḥyā Ḥaqqī a su hija), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1997.
- ◆ Nuḥa Yaḥyā Ḥaqqī e Ibrāhīm ‘Abdel-‘Azīz, *Yaḥyā Ḥaqqī: dīkrayāt maṭwiyya* (Yaḥyā Ḥaqqī: recuerdos escondidos), Dār Suād al-Ṣabbāḥ, Kweit, 1993.
- ◆ Raʿyā’ Al-Naqqāš, “Limāḍa gaḍib ‘Abdel-Nāṣir ‘alā Yaḥyā Ḥaqqī” (¿Por qué se indignó ‘Abdel-Nāṣir contra Yaḥyā Ḥaqqī?), en http://www.asmarna.net/al_moltqa/showthread.php?p=105298 (último acceso en 16/06/2009).
- ◆ Raʿyā’ Al-Naqqāš, “Yaḥyā Ḥaqqī wa-ṣānī‘ al-Qabāqīb” (Yaḥyā Ḥaqqī y el zapatero), en *al-Ahrām*, núm. 43154, 30 de enero de 2005, en <http://www.ahram.org.eg/archive/Index.asp?CurFN=writ1.htm&DID=8382> (último acceso 16/06/2009).
- ◆ Raʿyā’ Al-Naqqāš, *Udabā’ mu‘āṣirūn* (Literatos coetáneos), Kitāb al-hilāl, al-Qāhira, 1971.
- ◆ Rima A. Mneimneh, “Ḥaqqī, a goldsmith of Arabic language”, *Arab times*, sunday, 4 of january, 2009, p. 25
- ◆ Sa‘diyya Mifriḥ, “Ḥāris al-luga al-‘arabiyya, Maḥmūd Šākīr... Yaḥyā Ḥaqqī yastahiq aḍ‘āf aḍ‘āf ḡā’zat Nobel” (El guardia de la lengua árabe, Maḥmūd Šākīr: Yaḥyā Ḥaqqī merece varios Premios Nobel), en *Al-‘Arabī*, Núm. 588, 1 noviembre 2007. citado en: http://www.alarabimag.com/arabi/Data/2007/11/1/Art_81088.XML (último acceso en 02/06/2009).
- ◆ Ṣalāḥ Ma‘āṭī, *Waṣiyyat ṣāḥib al-qindil* (Testamento del dueño del candil), al-hay’a al-miṣriyya al-‘amma Lil-kitab, al-Qāhira, 1995.
- ◆ Ṣāliḥ Mursī, “Yaḥyā Ḥaqqī al-laḍī Aṣabanī bi‘uqdat Udīb” (Yaḥyā Ḥaqqī quien me hizo padecer el complejo de Edipo), en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab‘ūn šam’a fī ḥayāt Yaḥyā Ḥaqqī*, cit. infra, pp. 103-126.
- ◆ Ṣāliḥ Mursī, *Hum wa-ana: Naʿyīb Maḥfūz, Yaḥyā Ḥaqqī, Yūsuf Idrīs, Yūsuf Al-Sibā’ī, Tawfiq al-Ḥakīm* (Ellos y yo: Naʿyīb Maḥfūz, Yaḥyā Ḥaqqī, Yūsuf Idrīs, Yūsuf Al-Sibā’ī, Tawfiq al-Ḥakīm), maktabat madbūlī al-ṣagīr, al-Qāhira, 1996.
- ◆ Sāmī Farīd, *Yaḥyā Ḥaqqī, ‘āzīf al-kalimāt*, (Yaḥyā Ḥaqqī el tañedor de palabras), al-dār al-miṣriyya al-lubnāniyya, al-Qāhira, 1998.

- ◆ Samīr al-Ḥalabī, “Yaḥyà Ḥaqqī... al-Adīb wal-insān” (Yaḥyà Ḥaqqī... el literato y el hombre), en <http://www.syrianstory.com/y-haky.htm> (último acceso 29 de marzo de 2010).
- ◆ Samīr Wabbī, “al-bī’tu wa t’īruha ‘alà intāy Yaḥyà Ḥaqqī” (El ambiente y su influencia sobre la producción de Yaḥyà Ḥaqqī), en: Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab ‘ūn šam’a fī ḥayāt Yaḥyà Ḥaqqī*, cit. infra, pp. 55-73.
- ◆ Sayyid ‘Ismāwī, “Yaḥyà Ḥaqqī wal-maskūt ‘anh fī al-qirā’a al-tārījiyya” (Yaḥyà Ḥaqqī y lo silencioso en la lectura histórica), *Mulajjašāt abḥāt nadwat wýūh Yaḥyà Ḥaqqī*, al-maýlis al-a’lā lil-ṭaqafa, al-Qāhira, 2005, pp. 35-36.
- ◆ Sayyid Al-Baḥrāwī, *Šunā’ al-ṭaqāfa al-ḥadīṭa fī Mišr* (Los fabricantes de la cultura moderna en Egipto), Maktabat al-anýlu al-mišriyya, al-Qāhira, 2002.
- ◆ Sayyid Al-Wakīl, “Yaḥyà Ḥaqqī... Namūday al-’adīb al-mawsū’ī al-laḍī naftaqid” (Yaḥyà Ḥaqqī... modelo del literato enciclopédico que buscamos”, el miércoles, 12 de julio de 2006, en: <http://www.difaf.net/modules.php?name=News&file=article&sid=310> (último acceso 05/10/2009).
- ◆ Sayyid Ḥāmid Al-Nassāy “Yaḥyà Ḥaqqī, ‘itr al-aḥbāb” (Yaḥyà Ḥaqqī, el perfume de los amantes), en: Fu’ād Qandīl (Ed.), *Yaḥyà Ḥaqqī: al-yāwhar al-iš’ā’ al-zīl* (Yaḥyà Ḥaqqī: la esencia, la radiación y la sombra), al-hay’a al-āmma li-qušūr al-ṭaqāfa, 1992, pp. 7-39.
- ◆ Sayyid Ḥāmid Al-Nassāy, “Biṭāqat ta’āruf, Yaḥyà Ḥaqqī” (Tarjeta de visita, Yaḥyà Ḥaqqī), en *Al-Hilāl*, al-Qāhira, febrero de 1985, pp. 96-106.
- ◆ Sayyid Ḥāmid Al-Nassāy, *Taṭwur al-fan al-qaṣašī fī Mišr* (El desarrollo del arte novelístico en Egipto), Dār al-ma’ārif, al-Qāhira, 1986.
- ◆ Širīf Šams Al-Dīn, “al-mar’a fī qīšaš Yaḥyà Ḥaqqī: Drāsa faniyya” (La mujer en las novelas cortas de Yaḥyà Ḥaqqī: un estudio artístico), en *Mulajjašāt abḥāt nadwat wýūh Yaḥyà Ḥaqqī*, al-maýlis al-a’lā lil-ṭaqafa, al-Qāhira, 2005, pp. 36-39.
- ◆ Ṭaha Ḥusayn, “Šaḥḥ al-Nawm”, en *Naqd wa-išlāḥ* (Crítica y reforma), 2ª edición, Beirut, 1960, pp. 152-160.
- ◆ VERNET, Juan: *Literatura árabe*, Labor, 3ª edición, Barcelona, 1972.
- ◆ Ýihād Fāḍil, “Mišr tataḍakkar” (Egipto recuerda), en *Al-Riyāḍ*, Núm. 13359, 20/01/2005, en <http://www.alriyadh.com/2005/01/20/article10036.html> (último acceso 08/12/2009).

- ◆ Ŷihād Fādīl, “Yaḥyà Ḥaqqī wa-kuttāb zamanuh (I)” (Yaḥyà Ḥaqqī y los escritores de su tiempo (I)), en *Al-Riyād*, Núm. 13364, 25/01/2005, en <http://www.alriyadh.com/2005/01/25/article12202.html> (último acceso 08/12/2009).
- ◆ Ŷihād Fādīl, “Yaḥyà Ḥaqqī wa-kuttāb zamanuh (II)” (Yaḥyà Ḥaqqī y los escritores de su tiempo (II)), en *Al-Riyād*, Núm. 79 09/02/2005, <http://www.alriyadh.com/2005/02/09/article37513.html> (último acceso 08/12/2009).
- ◆ Ŷihān Kira, “Irtibāt al-makān bil-‘anāšir al-ṭabī‘iyya fī-ba‘ḍ qīṣaṣ Yaḥyà Ḥaqqī” (La relación del lugar con los elementos naturales en algunas novelas cortas de Yaḥyà Ḥaqqī), en *Mulajjaṣāt abḥāt nadwat wýūh Yaḥyà Ḥaqqī*, al-maýlis al-a‘lā lil-ṭaqaḥa, al-Qāhira, 2005, p. 25.
- ◆ Yūsuf Al-Šārūnī (Ed.), *Sab ‘ūn šam ‘a fī ḥayāt Yaḥyà Ḥaqqī* (Setenta velas en la vida de Yaḥyà Ḥaqqī), al-hay’a al-miṣriyya al-‘āmma lil-kitāb, al-Qāhira, 1975.
- ◆ Yūsuf Al-Šārūnī, *Uḍabā’ wa-mufakirūn*, (Literatos y pensadores), al-hay’a al-miṣriyya al-‘āmma lil-kitāb, al-Qāhira, 2002.
- ◆ Yūsuf Nūfal, *Al-fan al-qāṣaṣī bayna ýīlay Ṭaha Ḥusayn wa-Nayīb Maḥfūz* (El arte novelístico entre las generaciones de Ṭaha Ḥusayn y Nayīb Maḥfūz), al-hay’a al-miṣriyya al-‘āmma lil-kitāb, al-Qāhira, 1988.
- ◆ Zaynab ‘Abdel-Mun‘im, “al-Unesco yaḥtafil bil-‘īd al-mi‘wī li-Yaḥyà Ḥaqqī” (El Unesco celebra el aniversario de Yaḥyà Ḥaqqī), en *Elaph*, 13 enero de 2005, en <http://www.elaph.com/Reports/2005/1/33553.htm>. (último acceso 11/03/2010).

2. BIBLIOGRAFÍA DE YAḤYÀ ḤAQQĪ:

- ◆ Yaḥyà Ḥaqqī, *Al-Frāš al-šāgīr* (La cama vacía), al-hay’a al-miṣriyya al-‘āmma lil-kitāb, 1986.
- ◆ Yaḥyà Ḥaqqī, *‘Antar wa-Ýuliet* (‘*Anṭar y Julieta*), al-hay’a al-miṣriyya al-‘āmma lil-kitāb, al-Qāhira, 1986.
- ◆ Yaḥyà Ḥaqqī, *Dimā’ wa-ṭīn* (Sangre y barro), al-hay’a al-miṣriyya al-‘āmma lil-kitāb, al-Qāhira, 1994.
- ◆ Yaḥyà Ḥaqqī, *Fayr al-qīṣṣa al-miṣriyya* (La aurora de la novela egipcia), al-hay’a al-miṣriyya al-‘āmma lil-kitāb, al-Qāhira, 1986.
- ◆ Yaḥyà Ḥaqqī, *Fi al-sinema* (En el Cine), edición de Fu‘ād Dawāra, al-hay’a al-miṣriyya al-‘āmma lil-kitāb, al-Qāhira, 1988.
- ◆ Yaḥyà Ḥaqqī, *Fikra fa-ibtisāma* (Idea y sonrisa), al-hay’a al-miṣriyya al-‘āmma lil-kitāb, 1976.

- ◆ Yahyà Ḥaqqī, *Ḥaqība fī yad musāfir* (Una maleta en la mano de un viajero), al-hay'a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 1985.
- ◆ Yahyà Ḥaqqī, *Humūm taqafiyya*, (Preocupaciones culturales), edición de Fu’ād Dawāra, al-hay'a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1986.
- ◆ Yahyà Ḥaqqī, *‘Iṣq al-kalima* (Enamoramiento de la palabra), al-hay'a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 2002.
- ◆ Yahyà Ḥaqqī, *‘Iṭr al-aḥbāb* (El perfume de los amantes), Dār al-kitāb al-ḡadīd, al-Qāhira, 1982.
- ◆ Yahyà Ḥaqqī, *Jalītha ‘alā Allah* (Confía en Dios), al-hay'a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 2002.
- ◆ Yahyà Ḥaqqī, *Juṭwāt fī al-naqd* (Pasos en la crítica), al-hay'a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 1961.
- ◆ Yahyà Ḥaqqī, *Kunāsāt al-dukkān* (Las barreduras de la tienda), Dār al-hilāl, al-Qāhira, 1992.
- ◆ Yahyà Ḥaqqī, *La lámpara de Umm Hāšim*, introducción y traducción del árabe al español de Braulio Justel Calabozo, Publicaciones del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid, Madrid, 1993.
- ◆ Yahyà Ḥaqqī, *Min fayḍ al-Karīm* (De la abundancia del Generoso), Nahḍat Miṣr, al-Qāhira, 2008.
- ◆ Yahyà Ḥaqqī, *Nās fī al-ẓil wa-ṣajṣiyāt ujrā* (Gente en la sombra y otros personajes), al-hay'a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitab, al-Qāhira, 1984.
- ◆ Yahyà Ḥaqqī, *Qindīl Umm Hāšim*, (El candil de Umm Hāšim), al-hay'a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 2000.
- ◆ Yahyà Ḥaqqī, *Ṣafahāt min tārīj Miṣr*, (Páginas de la historia de Egipto), al-hay'a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1989.
- ◆ Yahyà Ḥaqqī, *Ṣaḥḥ al-nawm* (Despiértate), al-hay'a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1976.
- ◆ Yahyà Ḥaqqī, *Umm al-‘Awāyiz* (La madre de los desvalidos), al-hay'a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb, al-Qāhira, 1999.

IV- DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS:

- ◆ ‘Abdel-Wahāb Al-Kayyalī, *Mawsū‘at al-siyāsa* (La enciclopedia de política), (7 tomos), al-mu’assasa al-‘arabiyya lil-dirāsāt wal-naṣr, Beirut, 1985.
- ◆ *Diccionario enciclopédico Salvat*, Salvat editores, Barcelona, 1991.

- ◆ *Enciclopedia Británica*, 2004, Ultimate Reference Suite DVD.
- ◆ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Europeo-Americana, Espasa-Calpe, Madrid, 1958.
- ◆ GONZÁLEZ DE GAMBIER, Emma: *Diccionario de terminología literaria*, Síntesis, Madrid, 2002.
- ◆ Hišām Al-Naḥḥās, *Mu‘yām fiṣāḥ al-‘āmiyya* (Diccionario de al-‘āmiyya elocuente), maktabat lubnān, Beirut, 1997.
- ◆ María Moliner, *Diccionario de uso de español*, 2ª edición, Editorial Gredos, 2001.
- ◆ Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008.
- ◆ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, 22ª edición, Madrid, 2001.
- ◆ REYZÁBAL, María Victoria: *Diccionario de términos literarios*, Acento Editorial, Madrid, 1998.

V- OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ◆ ‘Abdel-Raḥmān Ḥasan Al-Ŷabartī, *‘Aḡā’ib al-‘aḡār fī al-tarāyīm wal-ajbār* (Las maravillas de los efectos en las biografías y las noticias), edición de ‘Abdel-Raḥīm ‘Abdel-Raḥmān ‘Abdel-Raḥīm, vol. 3, maṭb‘at dār al-kutub al-miṣriyya, al-Qāhira, 1998.
- ◆ ‘Alī Ḥusayn Al-Šaṭāṭ *Tarīj al-Islām fī al-Andalus* (La historia del Islam en al-Andalus), Dār Qibā’, al-Qāhira, 2001.
- ◆ BEINHAUER, Werner: *El español coloquial*, versión española de Huarte Morton, Gredos, Madrid, 1973.
- ◆ BENITO DE LUCAS, Joaquín: “Al son de mi río”, en *Álbum de familia*, Organización nacional de ciegos, Madrid, 1999.
- ◆ BRIZ, Antonio: *El español coloquial: situación y uso*, Arco/Libros, Madrid, 1996.
- ◆ CASCÓN MARTÍN, Eugenio: *Español coloquial: rasgos, formas y fraseología de la lengua diaria*, Editorial Edinumen, Madrid, 2000.
- ◆ HICK, John: “Prólogo” a: Wilfred Cantwell Smith, *El sentido y el fin de la religión*, cit. infra, pp. 7-17.
- ◆ HOMERO: *Odisea*, traducción de Luis Segalá y Estalella, Editorial Espasa Calpe, vigésima octava edición, Madrid, 2000.

- ◆ Sāmih Maqār, *Aṣl al- 'alfāz al- 'āmiyya min al-luga al-miṣriyya al-qadīma* (El origen de los vocablos 'āmiyya en la lengua egipcia antigua), (3 tomos), al-hay'a al-miṣriyya al- 'amma lil-kitāb, al-Qāhira, 2004-2005.
- ◆ Šawqī Dayf, *Tahrīfāt al- 'āmiyya lil-fuṣṣḥā: fī al-qwā'id wal-binyāt wal-ḥurūf wal-ḥarakāt* (Distorsiones de al- 'āmiyya en la lengua clásica en la gramática, estructuras, letras y vocalizaciones), Dār al-ma'ārif, al-Qāhira, 1994.
- ◆ SMITH, Wilfred Cantwell, *El sentido y el fin de la religión*, traducción de David González Rga, Kairós, Barcelona, 2005.
- ◆ STENDHAL: *Rojo y negro*, Introducción de Guillermo Suazo Pascual, Editorial Edaf, 7ª edición, Madrid, 2006.
- ◆ VACA DE OSMA, José Antonio: *Historia de España para jóvenes del siglo XXI*, Ediciones Rialp, 2ª edición, Madrid, 2004.